

ART

THE CRITICS' CHOICE

艺术之书

——西方艺术史上的 150 幅经典之作

马丽娜·韦西 (MARINA VAIZEY) 主编

姚雁青 贾磊 朱冠群 冷迪 王敬群 于丽丽 译

山东画报出版社



ISBN 978-7-80713-847-1



9 787807 138471

定价：85.00 元

ART THE CRITICS' CHOICE

艺术之书

——西方艺术史上的 150 幅经典之作

山东画报出版社

山东省版权局

著作权合同登记章 图字: 15-2005-036 号

图书在版编目(CIP)数据

艺术之书: 西方艺术史上的150幅经典之作 / (英) 马丽娜·韦西编著; 姚雁青等译. — 济南: 山东画报出版社, 2010.5

ISBN 978-7-80713-847-1

I. 艺… II. ①马…②姚… III. ①油画—鉴赏—西方国家②雕塑—鉴赏—西方国家 IV. J213.051 J305.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第129013号

This translation of Art: A Critics Choice originally published in English in 1998 is published by arrangement with THE IVY PRESS Limited.

copyright © The Ivy Press 1999

选题策划 于建成

责任编辑 傅光中 石学亮

装帧设计 李海峰

主管部门 山东出版集团

出版发行 山东画报出版社

社址 济南市经九路胜利大街39号 邮编 250001

电话 总编室(0531) 82098470

市场部(0531) 82098479 82098476(传真)

网址 <http://www.hbcbs.com.cn>

电子信箱 hbcbs@sdpress.com.cn

印刷 浙江港乾印刷有限公司

版次 2010年5月第1版

印次 2010年5月第1次印刷

规格 201×253毫米

22.5印张 225幅图 265千字

印数 1-5000

定价 85.00元

如有印装质量问题, 请与出版社总编室联系调换。





目 录

序

约翰·拉塞尔 (John Russell) 6

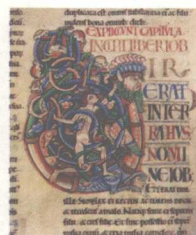
前 言

马丽娜·韦西 (Marina Vaizey) 8



导 言 希腊罗马艺术及早期基督教艺术

贾斯·埃尔斯纳 (Jas Elsner) 10



第一章 中世纪

700—1400 年 迈克尔·考夫曼 (Michael Kauffmann) 26



第二章 文艺复兴早期

1400—1500 年 保罗·希尔斯 (Paul Hills) 58

第三章 文艺复兴盛期和风格主义

1500—1600 年 莎朗·弗莫尔 (Sharon Fermor) 90



第四章 巴洛克时期

1600—1700 年 J·道格拉斯·斯图尔特 (J Douglas Stewart) 122



第五章 北部欧洲

1500—1700 年 保罗·泰勒 (Paul Taylor) 154



第六章 十八世纪

1700—1800 年 阿德海德·格尔特 (Adelheid Gealt) 186

第七章 十九世纪早期

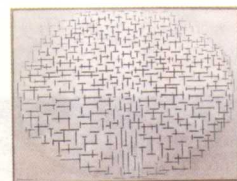
1800—1850 年 克里斯托弗·里奥佩尔
(Christopher Riopelle) 218

第八章 现代艺术

1860—1910 年 理查德·R·布雷特尔
(Richard R Bretell) 250

第九章 二十世纪早期

1900—1950 年 吉尔·劳埃德 (Jill Lloyd) 282



第十章 二十世纪晚期

1950—2000 年 马尔科·利文斯通
(Marco Livingstone) 314

后 记

马丽娜·韦西 (Marina Vaizey) 346

术语汇编 350

索 引 353

参考书目 362

序

庞大、厚重又系统全面的艺术史书籍在各大精品书店比比皆是，而其中一些已经陈列许久，而且还将永久陈列于此。这类书籍恰如每十年重新喷漆一次的巨型货运机车，创造之初就旨在承载巨大负荷，迄今依然功效不凡，而许多后起的鸿篇巨制却并不总能尽人所愿，得以长久。

但是，这些书籍无论新旧，其伟略宏图之张扬都不比本书。简言之，《艺术之书》旨在轻巧灵便而不拖泥带水。说其轻巧灵便是因为本书理应是一部由公认的权威人士亲自编选的艺术简史。它面向理解力强的读者，这些读者愿在作者逐字逐句的引导下清晰地进行对话式的阅读。它要求作者的文字简明扼要、文尽其意而又绝不拖沓。

这是一种全新的风格。艺术史的记述常会陷于庞杂，这是其本质使然。总有许多话要讲，总有许多边角要顾及，还有许多因果关系和保留见解要探讨。

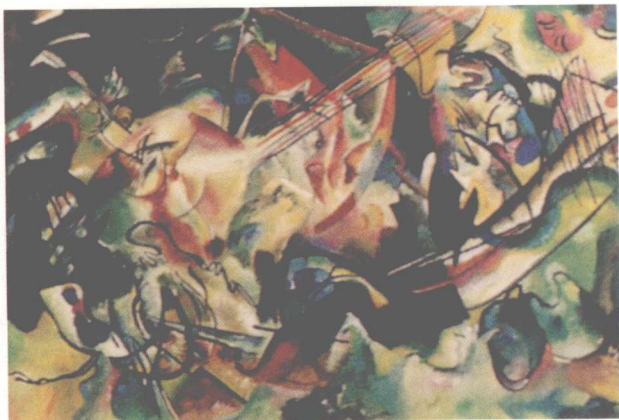
如此一来，历史总是在鼓励历史学家发表长篇大论，而且乐此不疲。他们每人都有一部个人版本的《信息自由法案》，这让他们跃跃欲试，欲罢不能。随着纸张随时间堆积起来，他们心想：“一边去吧，修昔底德(Thucydides)^①！”夜幕降临时分，他们相信前辈爱德华·吉本(Edward Gibbon)^②又捎来个人口信说：“今天干得不错，继续努力！”

但本书中的历史不会如此。虽说简短精悍是写作中难以制服的魔障，但这还是能够做到的。就连在约翰·罗斯金(John Ruskin)五卷巨著《现代画家》(*Modern Painters*)中，写作起来一向从容不迫的他也把“艺术之伟大”部分压缩进仅两页多的篇幅中。

作为作者中的一员，我很欢迎这种让不同的撰稿人像奥运会接力赛选手那样，一个接一个地进行美术史创作的主张。这需要判断准确、思维敏捷、头脑冷静，坚决杜绝磨洋工。

我一生都恪守这些原则。假如我只能带一本书去来世，我会带约翰·奥布里(John Aubrey)的《短暂人生》(*Brief*





Lives)，这是一部 17 世纪英国奇文轶事集，其中记载了威廉·莎士比亚的容貌及言谈魅力，大多都是对往事的追忆。

拉丁语小有进步之后，马提雅尔 (Martial)^②大放厥词的四行警句就让我激动不已。许多我最欣赏的英国画家，如尼古拉斯·希拉德 (Nicholas Hilliard)^③和托马斯·琼斯 (Thomas Jones) 等人都创作小型作品 (但都表现力惊人)。法国杰出警句作家言简意赅的作品让我肃然起敬，我还将善写短歌的作曲家视为珍宝，舒伯特 (Schubert) 和雨果·沃尔夫 (Hugo Wolf) 是其中的佼佼者。无论何时，“微中见著”始终是我的箴言，它也很少让我失望过。

1934 年，埃兹拉·庞德 (Ezra Pound) 的散文集《写新》 (*Make it New*) 引起了轰动，这两个字至今仍像迎战号令般响亮。而这本书的双重宗旨也同出一辙，那就是“写短！写好！”。

约翰·拉塞尔

1998 年 11 月于纽约

John Russell

① 修昔底德，希腊历史学家，曾被认为是古代最伟大的历史学家，著有一部关于伯罗奔尼撒战争的评论史，其中有佩里克莱斯的葬礼演讲。——译注

② 爱德华·吉本 (1737—1794)，当时最伟大的历史学家，著有《罗马帝国的衰亡》。——译注

③ 马提雅尔 (约公元 40—104)，古罗马著名诗人，生于西班牙，以其讽刺警句著称。——译注

④ 尼古拉斯·希拉德 (1547—1619)，英国伊丽莎白时期代表作家，以细密画著称。——译注

前言

“世间本无艺术，只有艺术家而已。”这是恩斯特·贡布里希（Ernst Gombrich）爵士 1950 年首版的《艺术的故事》的卷首语，也是最著名的艺术史言论之一，它反映了长期以来西方对个人至上及世界影响力的信仰。推而广之，我们还可以这么说：世间本无艺术史，只有艺术史家而已。

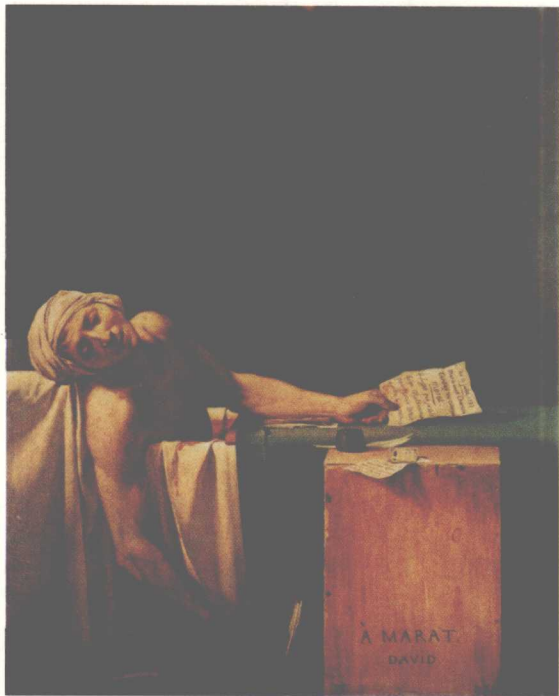
艺术史专门研究个体艺术家及各种艺术活动的性质和意义，它自身的历史只有短短几个世纪。除了一些毋庸置疑的大师之外，它也关注其他艺术家。时代背景（context）是美术史中的关键部分：几个世纪以来，不同形式的艺术对不同时代施加了相当可观的影响力；由此，渗透了宗教色彩的中世纪祭坛装饰才能服务于一个时代，而文艺复兴时期富丽繁杂的君王、朝臣及商贾的画像又可迎合另一个时代的需求。

艺术主题与人类历史这一主题同样庞杂。本书中的评论家选择了从古罗马时期到 20 世纪末两千多年来在欧洲以及后来在北美洲兴起的西方艺术，而且，我们主要关注的是展馆中满目皆是的一种最典型的西方艺术表现方式——绘画。

我们请艺术史各领域的专家——作家、评论家、展览馆馆长、博物馆馆长及各方学者——本着既主观又客观的态度，挑选出各自熟识的历史时期中对自己意义最大的 15 幅作品。当然，其中包括了那些已广为人知的著作，因为它们是组成我们共有文化和视觉语言的不可或缺的一部分；此外本书还收录了许多通常只有专业人士才熟知的艺术家，来体现西方艺术所具有的广度和多样性。读者会注意到，艺术史

上涌现的艺术风格和专用称谓存在着种种差异，同样，艺术史家之间的风格和语言也千差万别，每个撰稿人的观点也都是独一无二的。本书谈及的对象既符合时代特色、贴近主题，又能引起作者的兴趣。书中探讨了艺术家与创作主题之间的关系，并在美、象征主义等美学范畴内分析艺术作品。在审视绘画作品时，本书从公众的评价及其在西方艺术发展过程中的意义出发，而不像艺术鉴赏一样单纯分析作品本身。作品的历史还包括其委托创作、交易、展览的相关内容以及创作时的材料和技巧。此外，书中还研究了作品在当时和现代所具有的不同意义。我们既谈方式又找原因。

事实上，个别艺术品可以同时讲述不同的故事。例如，鲁本斯（Rubens）既是 17 世纪北欧艺术发展进程中的重要分子，又是我们现在所说的巴洛克风格的杰出代表，所以本书两次提及这位画家。此外，由于每组艺术家的组成可有不同的选择，编者不得不与撰稿人协商来解决问题。意见通常会最终达成一致但也不



是毫无异议，这正是艺术和艺术史的真实反映。

最重要的是，我们希望能够与您共享卓越艺术作品给我们带来的欣喜和精神享受。人人各有所爱，或钟情旧作，或青睐新品。在此，权威人士遴选他们心目中各个时代的精品，让我们增长知识，愉悦身心。

编者在此向所有撰稿人致谢，感谢他们的真知卓见，感谢他们展现给我们当今艺术史领域中令人深思的论述。同时，塔比撒·巴伯 (Tabitha Barber)、约翰·戈尔丁 (John Golding) 博士、迈克尔·考夫曼 (Michael Kauffmann)、迈克尔·利维 (Michael Levey) 爵士、克里斯托夫·劳埃德 (Christopher Lloyd) 及罗伯特·罗森布拉姆 (Robert Rosenblum) 教授给予了本书慷慨帮助和宝贵建议，在此深表感谢。

马丽娜·韦西

1999年2月于伦敦

Marina Varley

导言 希腊罗马艺术及早期基督教艺术

贾斯·埃尔斯纳 (Jas Elsner)

古典艺术(特别是创作于意大利的希腊、罗马雕塑)中的自然主义体裁在其后(尤其是文艺复兴及之后)的欧洲艺术起源中有着举足轻重的作用。文艺复兴人文主义者和艺术鉴赏家除了积极搜集古代原作之外,还有意识地复兴了古代艺术风格,最重要的是与自然主义相关的艺术风格。从视觉艺术的角度审视,文艺复兴为曾被古希腊、罗马人采用却随着中世纪的衰落而失传的错觉艺术技巧的重生拉开了帷幕。艺术家及传记作家乔治·瓦萨里(Giorgio Vasari, 1511—1574)在著作《艺苑名人传》(*Lives of the Artists*) 1568 年选定版的序言中巧妙地阐明了从中世纪极度衰败中复兴古典文化的观点,这一观点成为一种模式,影响了 18 世纪和 19 世纪主要艺术史家的创作,如约翰·温克尔曼(Johann Winckelmann, 1717—1768),至今仍具有影响。欧洲文化对古代艺术品的热情直到巴洛克时期、启蒙运动时期都不曾减弱,那时精英教育要求

人们必须泛游欧洲(Grand Tour)并前注意大利,这就滋生了欧洲贵族和知识分子搜集、鉴赏艺术品的狂热之举,也带动了 18 世纪末 19 世纪初新古典主义高雅风格的发展,这一风格从庄严的罗马帝国建筑及庞贝(Pompeii)和赫库兰尼姆(Herculaneum)的世俗人工制品、装饰图案和壁画中获取灵感。泛游欧洲的教育旅行直到 20 世纪初才遭遇到新兴现代主义的强烈质疑。

古希腊罗马是文艺复兴的摇篮,这一点毋庸置疑,但它是中世纪之源的事实却经常被人遗忘。文艺复兴自然主义的辩护者们很难痛下决心接受的事实是:大部分的中世纪艺术形式和技巧——在西方和拜占庭都是如此——其本身不是古希腊罗马丰富遗产的一部分,就是从中精选而出,更不用说使用其形象了。圣像是最典型的中世纪拜占庭艺术形式,瓦萨里在书中将 13 世纪契马布埃(Cimabue)和乔托(Giotto)的圣像艺术作为拯救对象;以这种圣像艺术为例,现存最早的许多圣像采用的蜡画手法(wax encaustic technique)就是继承了古代画板画(panel painting),如上世纪末出土的埃及罗马帝国时



《查理·汤利的书斋》(*Charles Townley's Library*), 1781—1783 年, 1798 年复制, 约翰·佐法尼(Johann Zoffany)作。汤利(居中)和他的收藏家及鉴赏家同行还有其不俗藏品中的诸多精品在一起,他去世后这些作品被大英博物馆收购。

期精美的木乃伊画像)的技巧,例如创作于公元6世纪,现保存在西奈山(Mount Sinai)圣凯瑟琳修道院的《圣母、圣婴与天使和圣徒》(*Virgin and Child with Angels and Saints*)。此外,这些早期基督教圣像中使用的许多体裁就取自古典错觉艺术,例如,圣母宝座后的壁龛暗示了画面的空间布局,而圣母姿势的设计也体现了微妙的对应(*contrapposto*)原则:她的眼睛瞥向一方、脚指向另一方,抱在膝上的圣婴又显然瞥向别处。但最先让我们认识到古代文化更深远影响的是这类圣像的用途。西奈山圣母像和东西方不计其数的其他宗教画板画一样都受到教徒的顶礼膜拜,它可能在宗教游行队伍中被人抬举,很可能会被教徒亲吻,而且绝对会被当作化身为人的上帝及圣母以及两个主要圣徒存于世间的视觉载体而备受崇拜。这些做法(当然,不仅指西奈山诸基督教人物形像)都可回溯到古代异教徒对其宗教圣像的使用方法中去,它们也像中世纪的偶像一样让人抬到公众仪式上,由信徒着装、更衣、沐浴,被信徒亲吻和膜拜。

毫无疑问,这些圣像之间存在许多差异:此类基督圣像是以二维图画方式展示的,而希腊罗马多神教的圣像是用木料、金属或石头制成的雕塑。

基督教形象渗透着复杂的神学思想,它用一系列圣经故事来保证自身的正统性(8、9世纪期间,与这幅圣母像类似的早期圣像遭到反拜像的神学者[Iconoclast theologian]严厉地批判,而崇尚护像的思想家[Iconophile thinker]却为其进行有力地辩护)。相反,异教徒圣像形象往往是根据口头传颂的民间神话或其变体为依据举行宗教仪式,并将其作为当地传统后才变得神圣起来。基督教和古老的多神论宗教最主要的区别之一在于后者没有书面经文或规范性的权威著作,而基督教却和犹太教一样排斥性地强调上帝只有一个,而神启的正统经文也只有一部。但东方希腊语国家(Greek East)重要的崇拜偶像——如(曾遭圣保罗强烈抨击的)著名的以弗所人的阿尔特弥斯(*Artemis of the Ephesians* [和合版《圣经》译“以弗所人的亚底米”——译注])雕像——在其信徒心目中的神圣程度显然不比一个基督教圣像在其信徒心目中的形象差。而且,希腊罗马异教信仰所崇拜的伟大众神展现出和西奈山圣母像一样复杂的宗教视觉象征等级,西奈山圣母端坐在圣徒、天使、光环及上帝之手的神圣等级分布中,而以弗所的阿尔特弥斯雕像身上排列着动物头、十二宫及横贯全身的所谓“乳房”。双方的圣像都旨在拉近信徒与各自宗教所膜拜的神灵间的距离。

此处谈及的对古典艺术——可以广泛地称之为“文艺复兴”和“中世纪艺术”——截然不同的诠释使得这个问题更加难以回答:希腊罗马艺术到底是什么样的?我们得到的似乎不是通往生动现实的道路,而



《圣母、圣婴与天使和圣徒》(西奥多与乔治?),木板蜡画,公元6世纪,西奈山圣凯瑟琳修道院,也可能来自君士坦丁堡。



《以弗所的阿尔特弥斯》，失传异教偶像
“以弗所的阿尔特弥斯”的大理石复制品，可能制作于 2 世纪。在以弗所发现此复制品。

只是几台静态照相机的几个特殊视角，每台照相机都带有一个不同的彩色镜头。这些相互冲突又染上色彩的景象混杂在一起，让人无法轻易看到古典艺术的真面貌。某种程度上，这是因为之后的种种诠释难免不甚可靠，也是因为太多东西遭到遗失的缘故。老普林尼（Elder Pliny，公元 23—79）在其《博物志》（*Natural History*）里所提到的艺术史上最伟大的希腊雕塑家和画家的真迹无一幸存。罗马城里，罗马皇帝和共和国贵族所建立的名副其实的青铜雕像大军中只有一座躲过了中世纪的浩劫保存到现代，那就是米开朗基罗（Michelangelo）在文艺复兴时期设置在罗马主神殿（Capitol）中央的著名的马可·奥勒利乌斯（Marcus Aurelius）骑马铸像。古代绘画作品在生存博彩中也是运气不佳，只有维苏威火山附近城市、别墅中的“中产阶级”壁画（至多是一种高级壁纸，而不是声名显赫的画板）保存的数目算得上可观，而它们只是公元 79 年火山喷发的偶然结果（老普林尼也是在同一场天灾中遇难的），称不上整个罗马帝国各个时期所有绘画的代表。

然而，仍有很多艺术作品保存至今。它们有些是掩埋数世纪后被偶然发现的，例如 18 世纪庞贝和赫尔库兰尼姆的工艺品，而有些则是由于受到特别关照，甚至可以说是钟爱才历经整个中世纪一直保藏到现在的，例如后来用于装饰基督教礼拜珠宝法器和圣骨匣的帝国宝石，还有像万神殿（Pantheon）和图拉真石柱（Trajan's Column）这样极其宏伟的罗马城纪念建筑。这些幸存实物所展现的物品材质及其所属的社会阶层都惊人地广泛，从

这些实物、保存至今的古代艺术文本及后人对中世纪和现代古典艺术所作的解释和修订中，我们可以构建一幅图画，至少在某些方面，此图对古希腊、罗马人委托创作艺术品、购买和评价自己时代艺术等行为本身的理解不会离谱地不可救药。

本章节探讨的是罗马帝国和早期基督教艺术，尤其关注那些已证实对后来欧洲文化确实至关重要的主题。探讨的焦点是中世纪对古希腊罗马的传承以及古典传统与中世纪世界观的决裂过程中的一些重大事件。

传 承

1453 年土耳其人攻克君士坦丁堡之后，拜占庭帝国才宣告覆亡，这个帝国向来把自己看作罗马帝国无可置疑的直接延续者。事实上，拜占庭人自称“希腊的罗马人”（Romaioi）。基督纪年初期，拜占庭帝国涵盖着东部的许多疆土，主要是讲希腊语的半个罗马帝国，其中有巴尔干、希腊、小亚细亚、巴勒斯坦和埃及；而公元 330 年之后，这个帝国主要以一个宏伟的首府城市为中心，这就是康斯坦丁大帝（Constantine）建立在波斯普鲁斯海峡（一个以前曾叫拜占庭的地方）并用自己名字命名的君士坦丁堡（Constantinople）。最终，拜占庭帝国的疆域和威望都逐渐遭到侵蚀：7 世纪伊斯兰教征服非洲和地中

海东部诸国，1024年威尼斯对君士坦丁堡的洗劫以及土耳其对小亚细亚和希腊长期不断的压力，最终导致了拜占庭帝国的灭亡。但在中世纪的多数时间里，拜占庭是基督教世界最强大和最辉煌的王国，王国里的人们过着超凡睿智又极具艺术性的生活，其基督教信仰和仪式带有典型的东正教特色，这使得这一王国（在大约公元800年后）与西欧天主教教义频频产生龃龉。

就这样，拜占庭和早期基督教艺术成为这一自视罗马世界直系继承者文化的产物。尽管当时定义其宗教领域的术语与古代多神论术语完全相反，尽管其帝都已从罗马搬迁到君士坦丁堡（新罗马），但4世纪到7世纪城乡生活的许多其他方面都沿袭了形成于罗马帝国时期的生活方式：国家精英继续建造奢华的私人别墅以作乡间休养所；城市也保存了豪华的公众福利设施（温泉、竞技场、圆形剧场、文体学校）；教育课程只是获得了一层基督教的虚饰——它还是依赖古希腊文和拉丁文经典著作，例如荷马和维吉尔的作品，依赖对雄辩术多种技巧的掌握。即使是在视觉艺术的舞台上，罗马建筑技术发展的势头在早期基督教时期仍然不见衰退，公元6世纪时集中体现在一座一流建筑物上——君士坦丁堡的圣索非亚（St Sophia）教堂，它甚至超过了万神殿这样的早期罗马建筑杰作。在罗马、安提俄克（Antioch）和君士坦丁堡这样的大城市，古代雕像、献辞和浮雕都为子孙后代保留了下来，其中有的描绘了“异教徒的可恶行径”（比方说，使用献祭动物的异教祭仪）。这些作品因其中体现的高超技艺以及自身与古代帝国的直接联系而备受重视，有些甚至偶尔会得以修复。

在国家赞助方面，大到东方的拜占庭皇帝，小到西方的教皇（他们得到了古代帝王的封号——“pontifex maximus”[大祭司，即大教皇]），延续了慷慨扶持公共事务这一古老传统，罗马帝国皇帝就是其典范。宏伟庄严的罗马国家建筑、纪念建筑物和他们在公共场合及节日里极尽的铺张一直令罗马帝国引以为豪；帝王们纷纷建造更辉煌的广场和浴室、更奢华的庙宇和纪念堂来赶超前任君主。例如，公元113年竖立在宏伟的罗马图拉真广场之上的图拉真石柱很可能是某尊镀金青铜帝王像的传统柱形基座（它本该异常壮观——中间还有座楼梯直通雕像下面的观赏台），但几处独特风格却有意彰显其新异：首先，图拉真的继承者哈德良（Hadrian，117—138年在位）把前任君王的骨灰葬在图拉真柱之下的地室中，这确是前所未闻的荣誉，因为从没有人被埋葬在城内，皇帝也不例外，包括罗马第一位皇帝奥古斯都及其王朝历代皇帝，哈德良本人及其继承者在内多数人的陵墓都安置在城墙之外；再者，石柱本身就是一件伟大的艺术品。图拉真或哈德良遣人在柱身上雕刻出繁杂的浮雕，它由23根饰带交织而成，立体地再现了图拉真在101年至106年指挥的达契亚战争（Dacian wars），这些征战以一系列胜利告终，并因为达契亚



图拉真柱，大理石，约公元113年，罗马。螺旋式浮雕记叙了图拉真的达契亚战争，极具影响力，最初顶上有镀金帝王肖像雕塑。

省的加入使得整个帝国的疆域跨过多瑙河向北延伸（包含现在罗马尼亚的大部分地区）。图拉真柱因为这些浮雕不仅成为罗马正统雕刻家创造性技巧的绝妙证明，而且变成对图拉真（大而化之，对整个罗马）所取得的诸多胜利异常崇敬的颂扬。记载在石柱上的似乎永无休止的战役、牺牲、接见民众、更多的战争也讲述了作为皇帝永无休止的负担和绝对无限的荣耀，这在图拉真本人和他的众多继承者身上皆有体现。石柱的影响如此之大，以至于世纪末马可·奥勒利乌斯（161—180 年在位）之子康茂德（Commodus，180—192 年在位）在罗马又竖起另一根浮雕柱来纪念父亲指挥的抗击日耳曼部落的战争。

4 世纪末，居住在拜占庭的两位皇帝——狄奥多西一世（Theodosius I，378—395 年在位）和儿子阿卡狄乌斯（Arcadius，395—408 年在位）——在君士坦丁堡仿照这两座罗马纪念建筑建立了自己的浮雕柱。似乎帝国的城市只有具有了与图拉真柱、马可柱相匹敌的浮雕柱才算像样的城市。与此别无二致的还有对其他罗马式装饰品的模仿：君士坦丁堡大浴场（Zeuxippus）足以与卡拉卡拉（Caracalla）、戴克里安（Diocletian）和康斯坦丁（Constantine）大浴场相媲美；君士坦丁堡竞技场（Hippodrome）与罗马大竞技场（Circus Maximus）、圆形角斗场（Colosseum）及阿庇亚古道（Via Appia）上的马克提乌斯马车竞技场（Circus of Maxentius）等一流大型竞技场不相上下；君士坦丁堡的陶里广场（Forum Tauri）及君士坦丁广场更是足以与恺撒、奥古斯都及图拉真广场相匹敌，等等。在上述例子中，各位皇帝竞相修建宏伟美观的建筑来赶超前人，希望以此让自己的统治永驻人心。

4 世纪中期历史学家阿米阿努斯·马尔切利努斯（Ammianus Marcellinus）的一篇文章着重描述了康斯坦丁之子皇帝康斯坦丁二世在公元 357 年首次进入罗马的情景，生动展现了这些纪念性建筑物对后代的影响：

他愕然而立，目之所及处鳞次栉比的宏伟景象令他目眩神迷……座座塔尔皮亚·朱庇特（Tarpeian Jove）神庙（罗马主神殿）迄今仍超凡脱俗；间间浴场以行省样式建造；庞大的圆形竞技场（罗马角斗场）用蒂布塔恩（Tiburtine）石料构建加固、几乎高不见顶；万神殿美轮美奂、崇高雄伟，好似一片圆形城池；备受赞扬的（图拉真和马可）石柱载刻着已逝帝王的形象、高擎平台供人攀登；此外还有城市神殿、和平广场、庞培剧院、音乐厅、体育场以及夹杂其中“永恒之城”的其他装饰建筑。然而，当他来到图拉真广场——这一世人笃信，甚至众神都公认举世无双的建筑——前面时，他全部注意力又从周围错综复杂的壮观景象转移过来，他呆立在那里，所见无法用语言描述，也无法由凡胎俗手来模仿。

（阿米阿努斯·马尔切利努斯，《大事记》（*RES GESTAE*）（16.10.13f）

这段词藻华丽的文字不仅再现了罗马引以为豪的公共建筑经久不衰的影响，而且展现了它们在古代社会晚期受到的无上尊敬。有趣的是，阿米阿努斯此处列举的大批纪念性建筑如今仍可在罗马看到，它们历经中世纪和早期现代社会保存下来而流芳百世。

图拉真柱赞美在抵御外敌中取得的胜利，而其他的建筑物通过对外的征服来证明内战的正确，例如元老院公元 312 年至 315 年为纪念康斯坦丁（他于公元 312 年从对手马克提乌斯手里夺取了罗马）修建的凯旋门。康斯坦丁凯旋门非凡之处不仅在于它传统的造型——这一方面，它可与公元 203 年罗马广场上建造的谢普提米乌斯·塞维鲁凯旋门（Arch of Septimius Severus）相媲美，而且体现在它宏大的雕刻工



康斯坦丁凯旋门，公元312—315年，由元老院敬献给皇帝，他在312年米尔文桥之役（Battle of Milvian Bridge）中俘获马克提乌斯并夺取了罗马。

程上，它比图拉真柱上细小难辨的图像更清晰，此外它细致地记载了古罗马晚期的罗马人对光辉历史的赞誉。凯旋门的设计者将纪念图拉真、哈德良和马可·奥勒利乌斯（三个公元2世纪的“好皇帝”）公共建筑上的一系列浮雕饰版与这座4世纪的建筑结合在一起，并对这些浮雕进行了详细的分类，以展现帝王们最具“偶像气质”、最有代表性的形象，例如狩猎、接见民众、慷慨为民、英明判决或主持祭典等。雕刻家将康斯坦丁的面孔移植到杰出的前代君主的脸上，替代了图拉真、哈德良、马可的面孔，这个新的篡权者就实实在在变成了古代帝王荣耀的化身。紧靠中央壁凹的两侧小拱门正上方是环绕凯旋门一周（包括两个较窄的侧面）的小浮雕，浮雕展示康斯坦丁发动的与马克提乌斯的战役及最终的胜利。拱门两侧是几排石柱，柱基上雕刻着被征服的野蛮人，柱顶是被消灭的达契亚人的雕像，似乎在暗示康斯坦丁内战的胜利与图拉真击败外敌的功绩不相上下。新生代不置可否的胜利投射在显赫的历史背景之上——就像在众多早期帝国纪念建筑中增添的这座新凯旋门一样，它也坐落在罗马圆形角斗场附近，非常显眼。

除了这些纪念性建筑，皇帝们还在帝国各处树立各自的肖像。那个时代，平民鲜有一睹君王真容的机会，消息传递也相当缓慢，因此这些画像就成为在臣民心目中镌刻君王形象的一种手段（不比将其形



奥古斯都之宝，约公元10年。奥古斯都时代是制作宝石浮雕的黄金时代，色彩绚丽的宝石被雕琢成浮雕。



以赫拉克勒斯神形象展现的康茂德大帝精美大理石胸像，约公元191年至192年。1874年发现于罗马。

象浇铸在硬币上逊色)。当然，谁也不能保证皇帝的肖像与其本人相符——奥古斯都的形象在其统治的四十多年里几乎没有变化——准确度并不重要，关键是要构造出一个易于与其他肖像区别的形象。一个统治者垮台之后，他的雕像就被移走或销毁；等新帝登基，他的形象又耀武扬威地添加进各个城市原先的肖像群落中。所制肖像的形式多样，有粗陋的街道画像也有宣扬复杂寓意、工艺精湛的宝石浮雕，有屡见不鲜的石头或青铜雕塑更有名家妙手绘制的肖像习作。一些是为在帝国城市的重要场所向公众展示而制作，一些只是作为相对简单的效忠物证悬挂在酒馆或客栈里，和现在一些国家元首或皇室肖像的用途如出一辙。而从艺术角度看，最优美的肖像（无论是宝石浮雕还是画像）通常是由宫廷委托创作的，多被用做社会精英府邸的饰物。

至臻至美的帝王肖像多强调王朝更替与宗教寓意的结合，这一影响在精美的红玛瑙浮雕“奥古斯都之宝”（Gemma Augustea）上可见一斑，这尊雕塑极可能是公元1世纪初为奥古斯都所做（现今尺寸有所缩减）。宝石上，奥古斯都依傍罗马女神登基为王，他像英雄一样半裸身躯，摆出罗马主神殿中受人膜拜的朱庇特神雕像的姿势。宝石中上半部雕刻的所有形象都将头转向他，只有他自己侧身而坐，酷似硬币上的金像。奥古斯都目视出现在左侧战车上的提庇留斯（Tiberius）——他的指定继任者。提庇留斯前方是奥古斯都的甥孙——年轻的杰马尼库斯（Germanicus），公元4年他被奥古斯都收养为继承人，宝石浮雕的上排就这样用君主世袭的语言展现了复杂的继承图景，尽管每次的继承人都是养子而不是亲生子——事实上，杰马尼库斯没有活到继承提庇留斯皇位的那一天，继承者是他的儿子——声名狼藉的卡利古拉（Caligula）。宝石浮雕下排是罗马士兵为庆祝在奥古斯都和提庇留斯名义下帝国夺取的诸多胜利而树立胜利纪念柱的情景。

与之媲美的另一件罗马雕塑精品是尊雕琢精美的马可·奥勒利乌斯之子康茂德大帝的大理石半身像，这尊半身像是约公元



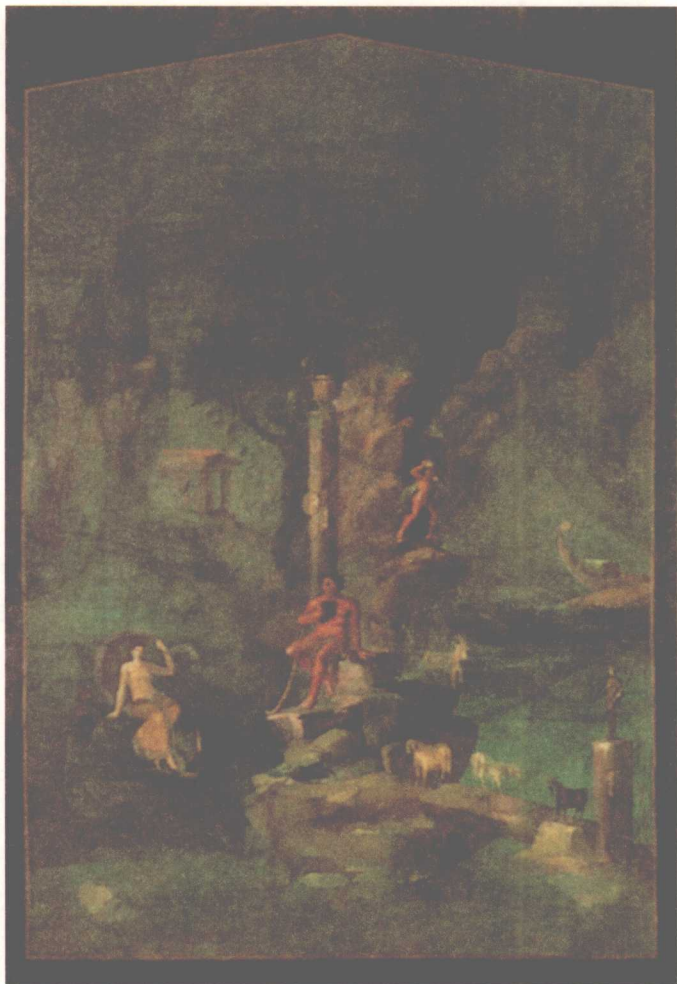
展现亚伯（Abel）和麦基洗德（Melchisedec）向神敬奉的镶嵌画，此画位于拉文纳圣韦托教堂中的内殿礼拜堂。

191年至192年为宫廷而制作的。尽管康茂德雕像没有用复杂的宝石雕塑手法炫耀宫廷政治，但是人物派头十足的大胡子和雕塑风格还是清楚地表明了康茂德作为马可之子及其继承人的身份。事实上康茂德把赫拉克勒斯（Hercules）认做自己的专属保护神，而他就装扮成赫拉克勒斯的形象，这是雕像的不凡之处。康茂德头戴狮皮，右手执赫拉克勒斯的大棒，左手拿着金苹果园守护人赫斯珀里得斯（Hesperides）的苹果，它是赫拉克勒斯最难完成的功绩中的收获。这尊皇帝半身像的下部是权球（orb）及丰饶之角（cornucopias），还有一个跪着的亚马逊女战士（Amazon），代表赫拉克勒斯手下败将及被帝国消灭的野蛮外敌。皇帝和神性似乎是不可分割的，谁也看不出这到底是让人敬畏的神圣统治者还是奥林匹斯山上的神祇。

及至5、6世纪，随着基督时代的到来，世人崇拜的形象发生了变化，但帝王的肖像制作却从未停止过，而且其壮美、华贵的程度绝不比异教时期逊色。自5世纪初始，尽管大量早期的雕塑得以依样完好保存，但鲜有新作问世。相反，人们关注的重心从帝王形象转移到宫廷及教堂内部空间，从三维的自然主义雕塑转移到等级鲜明、色彩丰富的二维镶嵌画（mosaic）和油画上来。例如，展



巴尔贝利尼牙雕，双联雕刻五组牙雕侧翼的其中四幅，可能来自君士坦丁堡。这一精品于1625年被罗马的巴尔贝利尼家族收藏。



带有波吕斐摩斯和伽拉提亚的湿壁画，来自庞培附近的波斯克垂凯斯（Boscotrecase），公元前 1 世纪最后 10 年。

与罗马女神共同受封为王，而我们也无法分辨是康茂德装扮成赫拉克勒斯还是赫拉克勒斯呈现出康茂德的特点。但此处虽然狄奥多拉和查士丁尼都头顶光环，他们却都不再是神；相反，他们是神圣的统治者，是模范的基督信徒，是对教会虔诚和慷慨的楷模。他们不再被视为神，而只是上帝的奴仆和膜拜者的典范。这些镶嵌画和早期帝王肖像之间存在意义重大的承继关系：它们蕴含的政治信息量都相当丰富、复杂，令人难忘。不同之处在于肖像制作者在创作时准确赋予了作品不同的宗教内涵，他们考虑的是如何才能最大程度地拉拢各自的观众。

在帝国艺术精品世界中的小规模作品里有一件名为“巴尔贝利尼牙雕”（Barberini ivory）的作品，它在当时所处的地位与“奥古斯都之宝”类似。这一牙雕很可能是为 6 世纪君士坦丁堡的查士丁尼大帝制作的，它属私人收藏，但可与拉文纳壁画媲美——经典又巧妙地再现了帝王的威严：在人格化的土地上，皇帝纵马举起胜利之旗，他左上侧有一位飞翔的胜利女神，两侧画框中皆是（右侧画面已失传，如果存在的话，

现拜占庭查士丁尼皇帝（Emperor Justinian, 527—565 年在位）及其妻子狄奥多拉皇后（Empress Theodora, 548 年去世）形象的著名镶嵌画，它由宝石、玻璃、黄金马赛克制成，是拉文纳圣维托教堂（Church of San Vitale in Ravenna）牧师住宅墙壁的装饰。牧师住宅的北墙上，查士丁尼皇帝气度非凡地走着，身后有朝廷官员和保镖相随，他的保镖位于拉文纳主教马克西米安（Maximian）身后。对面墙上描绘的是仪式中的狄奥多拉，她在贵妇和宫廷宦官簇拥下走进教堂，手捧镶嵌珠宝的黄金酒杯作为献礼。这件礼物与她礼服边缘上东方三博士为新生儿基督献礼的刺绣相映成趣。在一座远离君士坦丁堡的教堂里，墙上的装饰变成了庆贺查士丁尼部队在 540 年重新征服意大利和拉文纳的内容，尽管场面壮观盛大，皇帝和皇后（其实两人都未曾去过拉文纳）还是被描绘成了虔诚的信徒。

这组镶嵌画为拉文纳的新统治者创造了一个官方的形象，目的是为了安民，这与早期的罗马皇帝肖像雕塑如出一辙。查士丁尼或皇后的相貌不一定与画像一致（这组画像绘成之时他们可能早已去世），但有意思的是他们不再以神的形象示人。“奥古斯都之宝”中的奥古斯都好像是壮志未酬的朱庇特，

很有可能与左侧一致)敬献胜利女神小雕像的侍者。下部又效仿罗马早期视觉表现法,凡间各邦化形为人或动物,表达对帝王的臣服之心。皇帝的矛枪和坐骑腿部四周深深地凹刻进去,将皇帝的形象突出出来。这一精美杰作中唯一的基督教色彩体现在上部画框中的基督形象,就像“奥古斯都之宝”中宙斯与罗马女神审视着奥古斯都一样,他审视着查士丁尼的荣耀。

毫无疑问,皇室和精英们给我们带来了大多数从古代幸存至今的最精美的艺术品——这并不奇怪,因为任何时代宫廷都有财力独占最优秀的艺术家;而较低阶层人士的生活中也充斥着丰富的艺术形象。乡镇的房屋、别墅——尽管属于地位相对较低的社会阶层——也装饰有壁画、地板镶嵌画、不计其数的雕像和诸如装饰性桌布之类的其他饰物。用来进餐、装饰和自行赏玩的器物——从银餐具到赤土陶器,从玻璃吹制的罐子、花瓶到镜子和香水瓶——都宣扬了种类繁多的神话、幽默和色情形象,这些形象的使用一直持续到基督教时代。在总体读写能力水平相对较低、教育是精英特权的文化中,这些作品的视觉形象起到了传统故事和神话传说主要传播者的作用,如果没有它们,许多人要了解这些故事和传说就只能靠口耳相传了。

公元79年,维苏威火山爆发给庞培古城(那不勒斯海岸的一座城市)及其港口赫库兰尼姆的居民造成灭顶之灾,但这一灾难让我们成为幸运儿,得以了解艺术在当时人们日常及私人生活中的地位。从这些城市发掘出的东西给我们打开了一面了解古代社会生活的窗口——街道、商店、马匹、花园、浴场和妓院一应俱全,有的还带有家具、数目繁多的工艺品和不计其数的壁画(有的十分壮观,但许多只是平庸之作)、中央取暖系统甚至还有管道设备。很显然,许多庞培绘画和镶嵌画用诙谐的手法展现了其市民的活动:房屋入口处的镶嵌画中描绘着恶犬并刻有“小心有狗”的告示,小装饰画上描绘着为日常事务忙碌的丘比特,还有一些以神话为内容的绘画,往往反映的是发生在装饰这些绘画的房间里的活动。例如,在庞培城内洛瑞斯·蒂帕提纳斯(Loreius Tiburtinus)住所里有一幅放在池塘边餐椅后面的画,画中描绘的是纳喀索斯(Narcissus)迷上自己在泉水中的倒影的场景,这就让观者联想起自己与用餐时所依傍的池塘的关系。

庞培绘画的另一显著之处在于它往往描绘花园景色或者以乡村及风景为背景的神话,人们似乎专门



织物残片,公元4世纪末或5世纪初,展现的可能是舞者。来自一组罗马后期表现人类和神灵形象的埃及挂毯,通常带有仿效罗马美酒和丰收之神的巴克斯(Bacchus)形象。

用这些绘画幻构出一个远离城市喧嚣、洋溢着乡村闲情逸致的世界。神话作品通常以宏大的风景为背景表现几个远景人物——像珀耳修斯（Perseus）和安德罗米达（Andromeda）、波吕斐摩斯（Polyphemus）和伽拉提亚（Galatea）等神话故事的场景。这些作品直到 18 世纪才被发现，然而 17 世纪以普桑（Poussin）和克劳德（Claude）（参见第 146—149 页）等大师为代表的画家创造了神话故事风景画的传统，仿佛受到它们的启发，这一点让人啧啧称奇。波吕斐摩斯画板画（见第 18 页）曾装饰一间从南边采光的房子的西墙。画中独眼巨人波吕斐摩斯坐在高柱下面嶙峋的山崖上，高柱顶上有一铜瓶，波吕斐摩斯吹着排箫，他照管的山羊在下面的岩石上游荡或卧坐。左边，美少女伽拉提亚（波吕斐摩斯将无可救药地爱上她）骑在海豚背上踏浪而来。右面的背景是另一个波吕斐摩斯的形象，这次他朝奥德修斯（Odysseus）的船上扔石头，这个船长哄骗巨人并弄瞎了他的眼睛之后扬帆而去。这一印象派风格的优美画作展现了田园诗般的空间，有着狄奥克利塔（Theocritus）和维吉尔的田园诗抑或隆古斯（Longus）及阿喀琉斯·塔提奥斯（Achilles Tatius）浪漫小说中细细描绘的乡村之美。在这个世界里，某一人物在同一视野及风景的背景中参与了不止一件事（这一手法在中世纪仍被采用，并且一直沿用到文艺复兴早期）。有着神话风景的世界是爱和悲剧的世界——这种魔幻般的现实与罗马庄园或城镇中更有世俗情结的世界大相径庭，直到基督教时代初期，它还吸引着城市里的居民。

比绘画更稀少的是古代纺织品，只有气候干燥的埃及保存了大量非常容易受损的古代织物。这些埃及样本的内容包括极为复杂的神话及宗教场景，也有圣母和圣徒的圣像，更有世俗图像和抽象图样，其中有些特点是古埃及后期的科普特文化（Coptic）所特有的。但从很多方面讲——不只是处理颜色和形式时大胆的手法、精湛的壁毯制作工艺（艺术史上无与伦比）和将抽象画风与自然主义巧妙结合的风格——它们很可能只展现了失传的古埃及家居装饰中很小的一部分。卢浮宫收藏了一幅制作于 4 世纪末、5 世纪初的羊毛织品残片，残片上的舞女可谓美貌绝伦。想象一下，如此迷人的形象当时曾经装饰着埃及乃至整个帝国的座椅、被面和私人墙壁。尽管科普特时期的埃及笼罩着浓厚的基督教色彩，在世俗生活家庭用品上，尤其是在壁毯上，似乎依然继续保存着传统神话形象，这一点不得不令人称奇。直到 7 世纪，一些异教神话形象仍然可见，那时正值拜占庭埃及遭受强大的新生伊斯兰教势力的入侵而轰然崩溃。事实上，许多影响深远的世俗神话——如狄奥尼索斯（Dionysus）或墨勒阿革洛斯（Meleager）的故事——经由古希腊时代到罗马帝国的壁画和地板镶嵌画（例如庞培古城“神秘别墅”的著名壁画）一直流传至拜占庭时代的寻常百姓家。

断 裂

尽管早期中世纪文化（至少到伊斯兰教征服东方之时）与古代文化之间有诸多承续关系，人类活动的一个领域还是有了重大的变化。公元 312 年（在经历了 4 世纪初的“大迫害时期”后），康斯坦丁大帝宣布基督教为合法宗教，自此引发了一场势不可挡的洪流，基督教经历了从自发的民间交流、皇家赞助、国家立法保护直到基督徒擢升到国家权力最高层的衍变过程。及至 391 年，皇帝狄奥多西一世颁布法令禁止崇拜异教以及进行牺牲祭祀——在不到一个世纪的时间里把迫害的对象从基督徒扭转到多神论者的身上。基督教只用相当于常人一生的时间（即从 290 年到 350 年）从一个帝国内影响力甚微、由极少数人组成的宗派转变成国家倡导的权威性宗教，而为其修建的大型教堂——罗马、安提俄克、君士坦丁堡和耶路撒冷的许多教堂就是由康斯坦丁本人负责修建的——则成为帝国的重要神殿。361 年



庞大宏伟的洛多维斯 (Ludovisi) 大理石石棺，约公元 260 年，用深浮雕装饰，可能是为一位皇室成员所制。1621 年发现于罗马。

到 363 年，最后一个异教徒皇帝（事实上也是康斯坦丁之后唯一的异教皇帝）“叛教者”尤里安（Julian the Apostate）费尽心机试图重新建造一座效仿基督教建筑的异教教堂，并确立一套异教思想来逆转历史潮流，但他以失败告终。

我们很难估算出这些变化带来的冲击力到底多么巨大，但由于它不仅影响着在世之人的各种活动，还波及到对逝者的纪念形式，毫无疑问，宗教已成为社会生活的主题之一。整个帝国的基督教化产生的深远影响不仅导致了新的基督教祭礼、礼拜仪式与古代传统祭祀礼仪的更替，更将数世纪以来形成的一个宣扬宽容、不具排外性的宗教文化连根拔起。笃信独一无二上帝的基督徒们不但否定所有异教徒信仰的众神，而且妄想将其彻底铲除和遗忘：上帝几乎大获全胜。由此，人们发明出整套的基督教形象，使之凌驾于一切意识形态和思想主题之上，成为中世纪的主宰。这些都与《圣经》故事以及牧师和神学家对《圣经》的阐释紧密相连。

在丧葬领域，只要比较一下 3 世纪最壮观的墓地纪念建筑之一洛多维斯 (Ludovisi) 石棺和 4 世纪最精美的代表作朱尼厄斯·巴瑟斯 (Junius Bassus) 石棺，其影响的成效就可略见一斑。洛多维斯石棺是 2 世纪后期大型军事题材石棺的返祖之作，很可能制作于 3 世纪 50 年至 75 年间。身份不明的墓主（棺盖中间的空白匾额上本可能涂写着墓志铭，但未有显示）出现在宣扬罗马城邦军事荣耀的一幕故事中。其肖像被雕刻成领导罗马人大胜野蛮人的骑马形象。石棺的前脸全部被交战士兵缠绕的身体覆盖着，展现出精湛的技艺。棺盖上表现的是作为将军的墓主赐恩于败北的野蛮人，边上有一个女人的半身胸像，可能是墓主的母亲或妻子。这座宏伟墓地纪念碑上的形象来自于罗马城邦的公共艺术，它不仅借用了伟大



朱尼厄斯·巴瑟斯石棺，大理石，公元359年，罗马。上沿的铭文写道：“朱尼厄斯·巴瑟斯，元老院成员，在世44年又2个月，他身任市行政长官之时，刚刚接受洗礼，皈依上帝。”

的图拉真柱和马可柱上抵御外敌的战争场面，也借用了与康斯坦丁凯旋门上雕刻的马可·奥勒利乌斯浮雕遥相呼应的施加恩惠的场面。朱尼厄斯·巴瑟斯石棺则与罗马人强调毕生的辉煌成就、强调详细描绘故人及其家人形象、强调石棺形象与罗马城公共艺术的关联形成鲜明对照。尽管这一非凡墓地纪念建筑是为信奉基督教的罗马城最高长官筑造（如破损严重的棺盖铭文所言，他于公元359年“接受洗礼、皈依上帝”），它所展现的内容却与个人无关（至少存留至今的部分形象是这样的）。石棺正面精美的雕刻中，两块居中的石板雕刻出基督的

形象：上面，他君临人格化的世界之上，将律法传授给彼得和保罗；下面，他骑在驴背上进入耶路撒冷。与这些基督在世及身后的荣耀景象相伴的是受难场景，如基督在被钉上十字架前与彼拉多（Pilate）的交谈及彼得与保罗被捕。似乎基督教的胜利不可避免地蕴含着殉道的意识，不仅基督如此，两位效仿他以死捍卫信仰的罗马圣徒更是如此。《旧约》故事的主题散布在周围：人类的堕落（“亚当和夏娃”以及“约伯的苦难”）、牺牲（“亚伯拉罕将以撒献祭”，有人认为它预示了上帝会牺牲自己的唯一儿子）以及由苦难走向胜利（“但以理身陷狮穴”）。这些形象和朱尼厄斯·巴瑟斯及其生平成就或家人没有任何牵连，相反，他的死亡只是含蓄地用基督教创始人及最重要的罗马圣徒的光荣之死映衬出来。将《旧约》、《新约》及圣人故事结合起来解读，此中蕴含着对宗教思想的阐释，堪称杰作。

这种复杂的基督教形象将《旧约》、《新约》中的场景联系起来从而使之前后照应，它又利用圣人形象将《圣经》故事的力量与观看者的生活密切融合，这种做法对早期基督教艺术极为重要。它把多个基督教主题进行有益的排列以便让观众作出新的阐释，石棺上的雕刻以及地下墓穴墙壁的绘画中都是如此。例如，约4世纪50年至75年间绘制的罗马拉丁大道（Via Latina）地下墓室O号殡葬室（Cubiculum O）中包含了《旧约》中诺亚、“火窑”中的希伯来人、但以理和以色列人横穿红海等形象以及《新约》中“鱼和面包的奇迹”和“拉撒路复活”的故事。有时墓穴内及石棺上的基督教主题与异教主题混杂在一起，如拉丁大道地下墓室N号墓穴中（其作者极可能与O号墓穴的作者为同一人）就有赫拉克勒斯的成套故事。这种不拘一格的手法在以后的正统思想中应该被视为是相当异端的。

基督教的力量之一就是它强调书面记载，这个只有一小撮相关教派构成的组织能在康斯坦丁统治之前的漫长岁月里幸存下来很大程度上应归功于此。在所有古代宗教团体中，只有犹太人（他们毕竟是基督教的来源）与基督教一样热衷于经文的记载。其他宗教——从整个帝国的崇拜偶像到古代民间膜拜的众神，如以弗所人崇拜的阿尔特弥斯和奥林匹克山的宙斯，再到崇拜各种罕见的神秘现象，如密特拉神（Mithras）或赛比利（Cybele）及阿提斯（Attis）的新生宗教——坚持用口头方式传述自己的宗教仪式（如果有的话），它们根本不保留任何书面文本。相反，基督教是由能读写、善辩论并可对教义做出论断的知识分子把持的宗教，康斯坦丁之后，教会的发展过程就是举行了一系列宗教会议，会议中制定了精确的教规经文，确定对教义的解读和阐释，同时排斥所有异端（很快他们就被视为比异教徒更为危险的人物）的理论并将其赶出教门。



罗马拉丁大道地下墓室O号殡葬室全景，罗马，约公元360年至370年。

从艺术史的角度来看，强调书面记载的结果是人们制作以《圣经》为内容的书籍，早在5世纪，这些书籍就开始配有成套的基督教形象插图。这种彩色图饰（古代晚期在荷马及维吉尔作品的豪华手抄本中有配置插图的传统，人们可能从这些插图中得到灵感或将其作为模仿对象）不仅是文本的配图说明，它们自身也可作为对经文的注释。以6世纪伟大的《罗塞诺福音书》（*Rossano Gospels*）中“好撒马利亚人”（The Good Samaritan）的故事为例（《路加福音》10:30—37），这是一本精美的希腊语抄本，紫色的羊皮纸上写着银色的大写字母（因此可能是宫廷御用）。在希腊语题词“关于落入贼手之人”下面是页面上部的主要图画，其中“好撒马利亚人”在从耶路撒冷（最左边）到耶利哥（Jericho）的途中发现了一位被打得半死的男子，在天使帮助下撒玛利亚人把他放到驴背上，驮送到店主那里并自己掏钱请店主照顾他。最显著的一点是这个有十字形光环的形象表现的是装扮成撒马利亚人的基督本人，这样就给故事注入了《圣经》文字中未曾详细阐述的内容。此外，艺术家或设计者还借用了注释解说的神学传统（即解释《圣经》文本），如4世纪末尼撒的圣格雷戈里（St Gregory of Nyssa）论《雅歌》（*Song of Songs*）的第13章第427至428节：

上帝圣言（即《圣经》）通过一个故事解释了上帝施予人类的全部之爱。它讲述了人类自天堂堕落、遭受强盗袭击、失去了不朽的外衣、受罪恶伤害、虽然灵魂不朽但本性大半被罪恶侵占……



好撒马利亚人，《罗塞诺福音书》，公元6世纪。这本精美的彩饰《圣经》将所有插图集中在书的前部，成为《圣经》文本的图画注释和卷首插图。

然而，基督展示了我们全部的本性……在其身躯（即驴）的帮助下，他匆忙赶往邪恶降临人类之地，为其治愈创伤，扶他骑上自己的牲口，为上帝的深挚眷顾之人寻找一个歇脚之地，在那里所有辛勤劳作并承担重负的人类都能找到安宁。

罗塞诺画家运用格雷戈里式的寓言阐述方式，把《路加福音》中基督讲述的故事变成了格雷戈里所描述的“上帝施予人类的全部之爱”，用比喻的形式全面生动地展现了基督拯救世界的伟大使命。和《罗塞诺福音书》其他页面的布局一样，该页主画面下有两对《旧约》预言家的半身像，他们相互面对坐在柱子上，柱顶上分别撰写着出自其作品的引言，这样，“好撒马利亚人”的故事就融入到《旧约》的传统中。四位预言家从左至右依次是：大卫、弥迦（Miach）、大卫和西拉（Sirach）。他们的引言分别是：“若不是耶和华帮助我，我就住在寂静之中了”（《诗篇》94:17）；“因为他喜爱施恩，必再怜悯我们”（《弥迦书》7:18—19）；“在

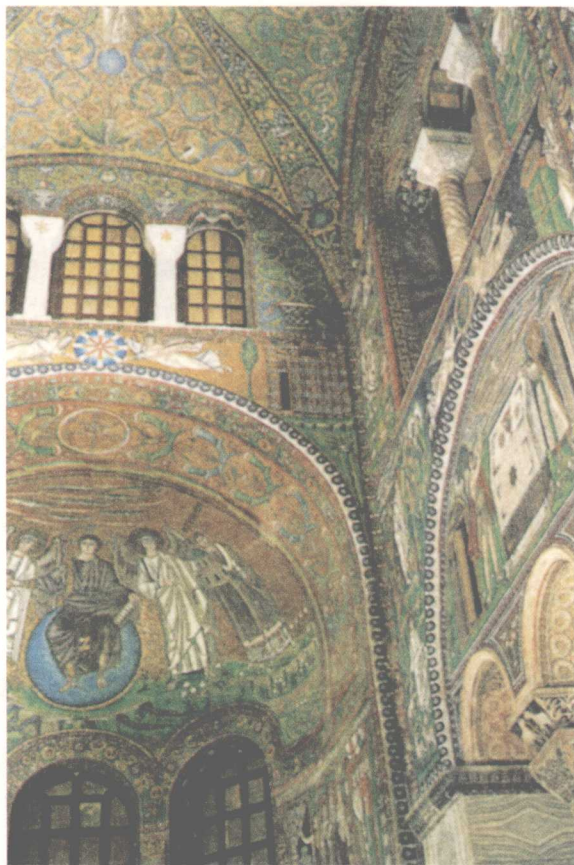
那帮助我的人中有耶和华帮助我，所以我要看那恨我的人遭报”（《诗篇》118:7）；“人类的怜悯施予其同类，而主的恩惠施予所有生灵”（《西拉书》18:13）。在拉丁大道地下墓室和巴瑟斯石棺上看到的分类法又重现眼前，但与重复使用某些特定及常见形象（如约拿 [Jonah]、但以理或拿以撒祭祀）来粗略地表明《旧约》预示《新约》情节的常规做法不同，这里把《圣经》章节和段落中的个别事例组织起来，给“好撒马利亚人”的阐述辅以可见的《圣经》文字，使得《圣经》故事的寓意超出了《路加福音》的原始文本而达到更复杂的神学思想领域。

基督教强调书写及利用艺术诠释书面文字的同时——一来是为了装饰单纯的书面文字甚或扩充其含义，二来是为了帮助无书写能力的人——还需要将举行神圣仪式的圣地装饰得辉煌华丽，使之与仪式相匹配。其动机与异教徒用大理石砌面和镀金天棚装饰神殿的热忱相差无几；区别在于，基督教清除了异教徒神坛上通常用黄金和象牙制造而引人注目的偶像雕塑，代之以装饰在墙壁和穹顶上的各种《圣经》人物及宗教故事的壁画和马赛克镶嵌画。6世纪拉文纳的圣维托（San Vitale）教堂可谓蔚为壮观的实例。教堂内殿东部尽头的礼拜堂墙面下部用精工细作的大理石饰面装饰得极为奢华，拱廊、墙面上部和天棚饰有华丽的镶嵌画。半圆室里摆放着主教宝座，南北墙上分别有狄奥多拉和查士丁尼大帝的画板画；

半圆穹隆上是基督在蓝色的球体上受封为世界之王的图像（这一情景在巴瑟斯石棺上层中间的镶板中有所展示）。基督手持有七个封印的羊皮卷（参见《启示录》5:1），他从教堂最初创建者埃克利索斯（Ecclesius）手中（最右边）接管了教堂，并把殉道者的荆冠递给教堂供奉之人——3 世纪后期的殉道者维塔利斯（Vitalis），其遗骸在 4 世纪被圣安博（St Ambrose）挖掘出来，作为这个教堂主要供奉的圣物。内殿的穹顶上上帝的羔羊，它出现在星辰密布的蓝天上，站在四个天使豢养的大量动物组成的环圈中。供奉基督教徒殉道形象的程序以羔羊（象征着基督教中上帝奉献儿子拯救世界的这一伟大牺牲）为最高潮，这就表明弥撒中的圣餐仪式在此举行。

弥撒仪式中的圣餐礼是基督徒直面上帝的重要场合，但他们要通过圣人遗物（如圣维托教堂里的维塔利斯遗骸）以及圣像（如西奈山圣母）才能直接接触圣灵。他们相信基督的躯体融入到弥撒餐礼的面包里，而且认为圣人会寄居在其骨头及图像中。与圣灵的冥会是分等级的，这在西奈山画板画中尤为明显：两位圣人——可能是西奥多和乔治——正面凝视观众，代表了第一个阶段，然后才能与圣母和基督（两者看望别处）接触，再往上，要通过天使和光亮中虚无的白色才能触摸到上帝无形之手。这些意象暗示通过颜色和木料等实物即可直接通往神圣之路，其中蕴涵的神学思想极其深厚。古典艺术的自然主义风格向中世纪更抽象的风格或象征主义风格的转变在某种程度上试图让圣像的制作远离偶像崇拜的危险，但是圣像不同于异教膜拜的以弗所阿尔特弥斯偶像，难道就不是一种偶像崇拜吗（何况异教偶像可能就是圣像的源泉）？中世纪风格形式的去古典化难道就一点都没有与异教偶像崇拜相同的用途吗？

诸如此类的想法最终将引发“反拜像之争”时期（period of Iconoclasm, 726—843）拜占庭圣像制作的大危机。当时，圣像遭到破坏，甚至论证它们存在合理的理论也将受到攻击。为回应反拜像者，维护圣像的神学理论形成了，这又将改革拜占庭的绘画艺术并改变整个西方的代表艺术。反拜像论战表明：即使到了较晚的年代，如 8 世纪至 9 世纪，基督教艺术与古典神像制作传统中的矛盾依然深刻复杂。



半圆形后殿及墙壁上的马赛克镶嵌画，拉文纳圣维托教堂内殿礼拜堂，约公元 544 或 545 年。

第一章 中世纪

700—1400年 迈克尔·考夫曼 (Michael Kauffmann)

中世纪一词可以有多种界定方式，最广可包括从罗马帝国至文艺复兴的整个时期，即从约公元500年至1500年。前期常用“基督教早期”、“迁徙时期”或更贬义的“黑暗年代”来表示，而晚期则指约公元1300年左右始自乔托的意大利文艺复兴时期。

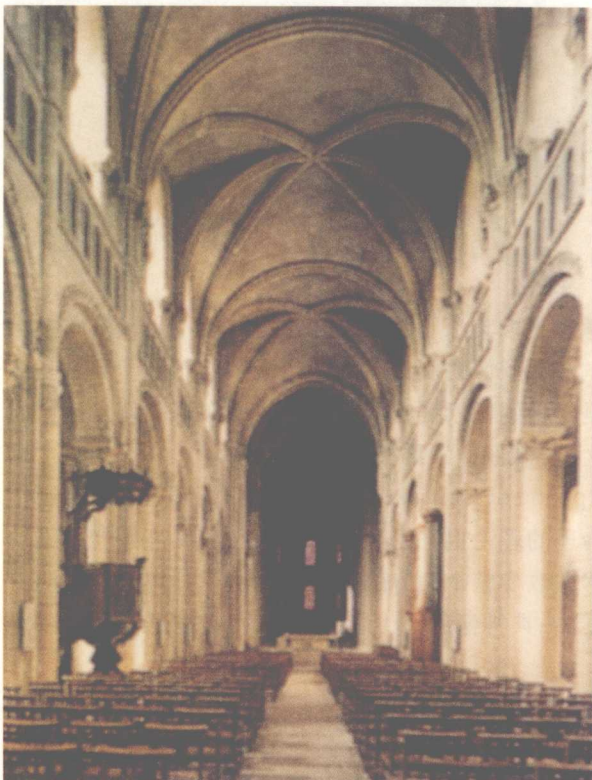
本文所探讨的时期分为三部分：第一部分包括自公元700年起至1050年左右的野蛮人 (barbarian) 入侵及帝国初次复兴时期。“野蛮人”指的是“非基督教徒”，并非指他们的文明程度低下。自罗马帝国崩溃以来，欧洲便一直像块海绵，在吸收外界因素的同时遭受四面八方的挤压。到8

世纪末，多数野蛮人部落已经安居下来并皈依了基督教，但那时依然同时存在着南方伊斯兰教的威胁和北欧海盗 (Vikings)、东方马札尔人 (Magyar) 的侵扰，地方文化——如8世纪的诺林伯利亚王国 (Northumbria) ——遭到彻底毁坏。

自查理曼大帝 (768—814年在位) 时代起，统治未来法、德之地的诸国王便开始找寻复兴罗马帝国实力和荣誉的道路，这种举动影响了欧洲的历史和文化。然而，尽管这些国王一直不懈努力，文化的分裂仍然存在：描述主要艺术门派时——岛风艺术 (Insular)、加洛林王朝艺术 (Carolingian)、奥托艺术 (Ottonian) 和盎格鲁-撒克逊 (Anglo-Saxon) 艺术——依据的不仅仅是年代而是该艺术局限的地理区域。

中间时期 (约1050—1200) 的特点是相对和平、逐步繁荣。西欧边境民族不再入侵：他们不是被击溃就是像北欧海盗一样皈依了基督教或被同化。这是一个开垦荒地、采伐森林的时代，是封建社会形成和人口大幅度增长的时代。11世纪中期开始的教会改革以及修道院财富的积聚使教会资助大增，新建的宏伟教堂建筑产生了极大的轰动效应：约1040年，编年史家拉多夫斯·格拉贝尔 (Radulfus Glaber) 写到“白色的教堂幔盖”覆盖了世界。“12世纪文化复兴”缺乏15世纪意大利文艺复兴的自觉性，但确实引发了以各重要教会门派 (尤其在法国) 及主要修道院为中心的理性复兴。

欧洲内部还是很具国际化色彩的，朝圣者、



卡昂 (Caen) 女修道院 (Abbaye aux Dames) 三一教堂 (Church of the Trinity)。12世纪哥特建筑的典范。

教师、商人，特别是高级神职人员此来彼往，例如，伯里—圣埃德蒙兹修道院（Abbot of Bury St Edmunds）的安塞姆（Anselm）出生在伦巴底（Lombardy），在坎特伯雷接受教育。1121年在成为伯里修道院院长之前，他还曾任罗马圣赛伯伊修道院（Abbot of St Saba）院长及英格兰、诺曼底的罗马教皇使节。这种国际化思想对视觉艺术有着深厚的影响：允许地区变异的罗马风格是罗马时期以来欧洲艺术中的第一种国际风格，这种风格体现在建筑、雕塑和绘画中。

第三个时期（约1200—1400）的普遍特点是经济多样化。1350年左右大瘟疫开始前，经济一直持增长势头，农产品的剩余导致贸易增长和城镇数量增加；社会的复杂化需求具有文化素养的管理

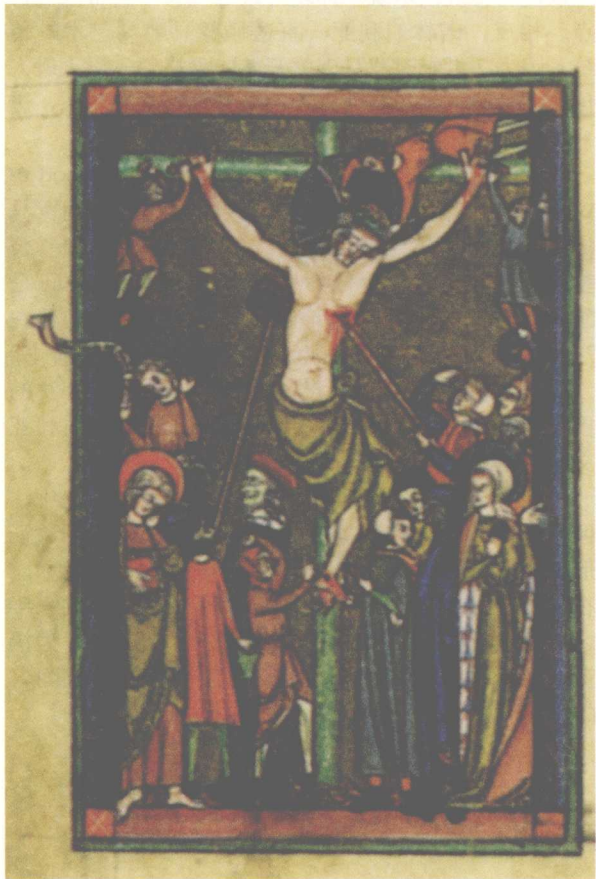
人员，大学和学校应运而生。教会致力于加强对世俗社会的控制，强调个人忠诚于教会、认真参加教会活动，于是世俗社会加大了对艺术的资助。13世纪时，为艺术捐资基本上是贵族的特权，及至14世纪就扩展到乡绅和商贾阶层，他们以个人或团体的形式资助艺术创作。世俗文书房（scriptorium）也代替了修道院来制造彩饰书籍。

世俗社会捐资艺术的增加可能是造成艺术作品从12世纪宗教、精神为主的风格逐渐转变为中世纪后期自然主义风格的主要因素。圣母子不再是严肃又让人敬而远之的宗教偶像，他们成为凝结着人类亲情关系的母子。为了表现“基督受难”（Passion of Christ），13世纪圣方济各教士（Franciscan）的著作中详细描绘了救世主和圣人血污满身的震撼情景，以此促使信徒思索他们承受的痛苦和屈辱。

本章的15件作品在年代、国家出处、材料及主题上分属不同类别。它们的共同之处在于表现手法壮丽多姿，皆为艺术精品，因此我选择它们来表现中世纪艺术的魅力和震撼力。



12世纪圣母与圣婴
彩绘木雕。



大英图书馆馆藏《胡特诗篇》（Huth Psalter）中的《受难基督》（Christ Suffering）。

《象征圣马太的男子》(The Man, Symbol of St Matthew)

《杜若经》(Book of Durrow) 爱尔兰或诺兰伯利亚 约675年

这幅全页细密画(miniature)直接放在《杜若经》中马太福音之前,《杜若经》是西方彩饰书籍中保存最完整的彩饰福音书。象征四位福音传道士的形象——男子(马太)、狮子(马可)、公牛(路加)、雄鹰(约翰)——来自《以西结书》(《以西结书》1:5—14)和《圣约翰启示录》(《启示录》4:4—8)中幻化出来的野兽。公元2世纪,里昂大主教爱任纽(Irenaeus)最先表明了它们与福音传道士的关系,他还将其与宇宙四方及四面来风联系起来,用来象征福音在世界四面八方的传播。

除了这些福音传道士的象征画,《杜若经》中的所有细密画都只是些抽象的福音图画,通常是一个或多个十字缠绕而成的螺旋图形或交叉几何图形,没有任何比喻意义。图案中的螺旋源于凯尔特文化,将其与7世纪的萨顿胡船冢(Sutton Hoo ship burial)对照,可见服饰上的棋盘格图形与盎格鲁—撒克逊人的金属制品图案相近。《福音书》抽象画体现出艺术家所掌握的基本装饰图纹数量之丰以及他在运用图形方面非凡的艺术敏感性,但另一方面是他极不情愿创作人类形象。这一让人难忘的不朽人物图像是西方后古典主义艺术创作中最不像人的作品之一。它只有一个几何形构造的头,勾画粗简的身躯裹着钟形的棋子格披风,披风中伸出两只脚。人物发型(额头上的头发都剃光)可能代表爱尔兰僧侣的削发式,但这只是猜测。在爱尔兰和皮克特族(Pictish)雕刻中可以发现与其相似的形象。

这本书显然是11世纪末爱尔兰奥法利郡(Offaly)杜若修道院之物,但其发源地问题还是存在很大分歧,它是出自爱尔兰还是诺林伯利亚王国尚无定论。有人提出爱奥加(Iona)可能是其发源地——它是临近苏格兰西海岸的一个小岛,563年,圣哥伦巴(St Columba)曾在此建立王权——但这也不过是为了解决争端而提出的较为合理的折衷之说。

要探讨《杜若经》和其他同类手抄本的发源地,就要将现代的民族性、国家界限之类的定义搁置一边。6世纪晚期,艾丹(Aidan)是戴尔·日阿达(Dal Riada)的国王,该国疆域包括乌尔斯特

(Ulster)^①东北部及苏格兰西南部。诺林伯利亚国王奥斯瓦德(Oswald)及其兄弟奥斯威(Oswiu)也曾在此生活,艾奥加岛就在此国境内。最重要的是,爱尔兰的修道院制度从艾奥加岛起极大地影响了诺林伯利亚王国的宗教习俗和文化。爱尔兰修道院制度的特点是禁欲主义、高涨的宗教热情和深厚的宗教学识。僧侣们苛刻的刑罚律例和苦行生活方式遵循着圣哥伦巴和圣哥伦巴奴斯(St Columbanus)的教规而不是流传更广的圣本笃(St Benedict)教规。

从更广的文化视野看来,爱尔兰与英国和高卢的根本区别在于爱尔兰从未沦陷为罗马殖民地,其辉煌灿烂的传统艺术既未体现古典之风又不具备象征特点。相反,诺林伯利亚一直遵循罗马雕刻艺术的传统,因为7世纪时罗马人就开始向盎格鲁—撒克逊人传教,教会首领与高卢人及意大利人建立了联系,进一步强化了建筑和视觉艺术的古典主义风格。

公元664年的惠特比宗教会议中(Synod of Whitby),诺林伯利亚的奥斯威国王决定遵循罗马传统而不是爱尔兰教会习俗,但爱尔兰文化和基督教精神在该国生活中依然举足轻重。事实上,正是凯尔特与古典主义的二元化传统促使诺林伯利亚在7世纪至8世纪达到了黄金时代,《林第斯梵福音书》(Lindisfarne Gospels)艺术和受古典主义启发的鲁斯韦尔(Ruthwell)十字碑雕刻便是诺林伯利亚文化中的精品。

《杜若经》在很大程度上偏倚爱尔兰文化,但是创作此书的艺术家在绘制四种福音传道士象征形象时,很可能模仿了意大利或其他地中海艺术。在礼拜仪式中人们要捧读神圣的福音书,阅读完毕之后要放在神龛上作为基督的象征。或许是因为福音书在礼拜仪式中地位重要,以禁欲生活方式闻名的爱尔兰修道院才会把福音书制作得如此奢华。

^①乌尔斯特是爱尔兰北部的一个历史上的地区和古代王国,在詹姆士一世统治时大部分被并入英国,现在分属爱尔兰和北爱尔兰。——译注



约 675 年 羊皮纸手抄本装饰画 24×14 厘米 (9×5 英寸) 都柏林三一大学 (Trinity College) (手抄本 A. 4)。

《四福音传教士及其象征》(The Four Evangelists with their Symbols)

《亚琛福音书》(The Aachen Gospels) 亚琛, 查理曼宫廷 约800—820年

直接附在《福音书》正文前的这一幅独特插图描绘了四个福音传教士忙于著述的情景。这幅插图绘画技巧洒脱优美,令人惊叹,这些技巧很可能直接基于很多古代晚期绘画,人物身体用色彩涂绘而不是线条勾画,显得结实凝重。这四位福音传道士分布在用速描粗写笔法表现的虚幻风景中,他们身着宽大外袍,貌似古典艺术中的哲学家,而带有蓝绿色山脉和粉红天空的印象主义风景则受到了罗马绘画的启发。公元前1世纪,罗马壁画中就涌现出这种具有虚幻风格的风景画,我们可在罗马、庞贝及赫库兰尼姆的幸存者中看到这一点,但制作这幅细密画的加洛林艺术家很可能是从古典主义后期书籍插图中学到这项技巧的。四位传道士的象征物——如所有福音书所示,男子象征马太、狮子象征马克、公牛象征路加、雄鹰象征约翰——都手持书卷嵌画在人物之上的山脉里。未着色的草图显示出画家原本打算在四位传道士后添加建筑类背景。饰有镀金涡形花纹及贵重宝石的边框则与加洛林金匠的手艺颇为相似。

这只是德国亚琛(Aachen)查理曼宫廷绘制的采用古典主义风格插图的少量手抄本之一,其中还包括约790年至800年创作的《加冕礼福音书》(Coronation Gospels, 维也纳,霍夫堡[Hofburg])和约810年绘制的《先廷福音书》(Xanten Gospels, 布鲁塞尔,皇家图书馆)。与《杜若经》中展现的非古典主义传统形成对照,多数加洛林绘画得益于古典主义艺术风格,但这三幅手抄本比多数加洛林插图——包括亚琛宫廷画派的其他作品——更为接近罗马后期这一源头,很显然,它们出自查理曼宫廷御用意大利或希腊艺术家之手。这些人创作时可能有更多机会直接模仿古典主义风格的作品。古典主义风格对兰斯(Rheims)的加洛林画派有特别影响,这一影响也是从这里扩展到英格兰的。《亚琛福音书》极可能是为亚琛的巴拉丁礼拜堂(Palatine chapel)绘制,它一直保存于此。

查理曼(约742—814)于公元768年继承父亲法兰克(Franks)国王丕平(Pippin)的王位,其兄弟在771年去世后,他成为唯一的统治者。查理曼用了约20年的时间艰苦征战,将王国的领域拓展到德国和伦巴底。公元794年征战结束后,他开始在亚琛营建其宏伟的定居地。当时宫廷一直巡回于法兰克福、福施艾姆(Forsheim)和巴塞尔的皇家行宫之间,但直到发现亚琛这块风水宝地才安顿下来。查理曼于公元800年圣诞节在罗马被拥立为“罗马皇帝”,这样他作为罗马皇帝继承人的身份得到正式承认。

伴随罗马帝国复辟声明的是促进新帝国不同民族之间大团结的运动,这些民族中很多都曾遭受过罗马的殖民统治,很多只是刚刚皈依基督教。这一运动的核心就是建立和谐一致的宗教习惯,查理曼在罗马发放书籍,并派遣学者校正现有书稿。公元787年,人们从罗马借用了一系列教会法规;而查理曼宫廷招募的最优秀的学者、来自约克的英格蘭神学家阿尔克温(Alcuin)则以罗马规范为基础,编纂出一本统一的《圣礼手册》(弥撒礼仪之书)。

这批附有古典主义风格精美插图、装饰华丽的加洛林书稿是查理曼及其继承人“复兴罗马帝国”

(Renovatio imperii romanorum)工程的一部分。这些书籍用清晰优美的改进版小写加洛林字体书写,这种字体以古典主义后期的草书手抄本为基础,后来被文艺复兴时期的意大利文人发掘成一种标准字体,一直应用到今天。这些手抄本在宫廷、图尔(Tours)和兰斯(Rheims)等几所主要的修道院里创作而成。它们不仅包括以后期罗马体例创作的许多宗教书籍,许多带插图的世俗书籍,如天文学、草药书籍以及罗马剧作家特伦斯(Terence, 公元前190?—前159)的喜剧得以保存至今,也归功于查理曼的政策以及整个9世纪加洛林文书及插图绘制者的努力。



约 800—820 年 羊皮纸手抄本装饰画 30 × 24 厘米 (12 × 9 英寸) 亚琛大教堂宝库 (Aachen Cathedral Treasury)

《基督为门徒洗脚》（*Christ Washing the Apostles' Feet*）

奥托三世福音书（Gospel Book of Otto III） 赖兴瑙（Reichenau） 约998—1001年

“最后的晚餐之时，耶稣来为彼得洗脚，彼得感觉不自在，说：‘你永不可洗我的脚。’耶稣答道：‘我若不洗你，你就与我无份了。’西门彼得得就说：‘主啊，不但我的脚，连手和头也要洗’”（《约翰福音》13:6—9）。此处插图阐释的就是两人对话的第一部分：基督解释濯足仪式的重要性，有力地化解了彼得的反对意见。濯足仪式就此作为星期三濯足礼的重要部分保存下来，而基督对彼得的回答和进一步阐释成为基督谦逊的例证，也被用作洗礼圣礼的象征性注释。

这本名书系奥托三世（983—1002年在位）出资委托，它的双页面图画上绘制了受封帝王接受代表帝国四省的四位女性人物敬意的情景，她们分别代表罗马、高卢、日尔曼及斯卡拉维尼亚（Sclavinia）。奥托三世是撒克逊（或奥托）王朝的第四位皇帝，该王朝在919年至1024年间统治东法兰克地区或日尔曼王国。奥托一世（936—973年在位）成功地将王国领土向东扩张、跨过易北河直到意大利区域内，962年，他被封为“神圣罗马帝国皇帝”。奥托三世的母亲西奥法纽（Theophanu）是拜占庭公主，996年，奥托三世13岁时在罗马加冕为皇。同查理曼一样，他特别强调“复兴罗马帝国”（参见第30页），并在罗马的阿芬丁山（Aventine Hill）上为自己建造了一座宫殿。虽然他21岁英年早逝，但他影响深远，其统治时期被称作德国奥托王朝统治和文化的全盛时期。

965年至1030年间手抄本装饰画的蓬勃兴起很大程度上以赖兴瑙画派为中心，尽管人们还无法确定这种风格的手抄本是否真的都在康士坦茨湖（Lake Constance）上的赖兴瑙岛修道院内创作而成。《奥托三世福音书》所属的一组手抄本都与抄写员利厄撒（Liuthar）有关，第一个千禧年之交他很可能在赖兴瑙修道院工作。全书共有29幅全页彩饰图，有些插图每页包含两个场景，描绘了福音书中

的故事。四部福音书中的这些图按时间和一定间隔排列，描绘基督幼年到复活的故事，连续记述了基督的生平，并用图画方式将分散的四福音传道士章节统一起来。图画中的三维造型以及用柔和的粉色、蓝色色调涂绘的半透明天空展示了加洛林艺术的古典主义遗风，但这种古典主义实质上却转化成了具有表现主义特色的宗教超验艺术。本图的核心是基督形象，他两根修长的手指指着，另一只手紧紧地握着给彼得洗脚的围裙或毛巾，画者用眼神相交和手势来展现他说服彼得时的严词厉语。

圣像画自早期基督教时代起就有了基本标准，将之与奥托手抄本或罗马后期石棺图像比较会有一定的启发意义。在阿尔勒（Arles）博物馆中存有一座可追溯至公元400年的石棺，石棺上彼得左脚放在水盆上，面对站立的基督。而奥托及之后的插图画家变动了场景，罗马浮雕中两个人物在同一平面上，动作幅度很小，重点强调和突出的是与彼得进行这场生动对话时的基督形象；奥托版的《埃格博特律例》手抄本（Codex Egberti, 977—993，特里尔市立图书馆 [Stadtbibliothek, Trier]，手抄本24）想必也是模仿了同一例作，但其中没有类似此处衬托基督中心形象的金光闪烁的背景。这一小型彩饰图恰到好处地展示了奥托艺术作品对传统的一贯坚持及其独特的创造力，它的基本构思来源于早期基督教艺术形式，因为加洛林模式的存在，这一艺术形式在10世纪经常被忽略，但这幅彩饰图因为强调基督教诲的力量，在本质上仍归属于中世纪。

这部手抄本的黄金封面嵌珠镶玉、辉煌灿烂，看来后来被奥托的后继人亨利二世继承收藏，他又将其赠给自己在1007年修建的班贝格大教堂（Cathedral of Bamberg），随着1803年拿破仑的教政分离运动，又被转存到慕尼黑巴伐利亚州立图书馆（Bayerische Staatsbibliothek）。



约 998—1001 年 羊皮纸手抄本装饰画 33×24 厘米 (13×9 英寸) 慕尼黑巴伐利亚州立图书馆 (Bayerische Staatsbibliothek, Munich) (Cm. 4453)

《基督受难及圣母玛利亚和圣约翰》(The Crucifixion with the Virgin Mary and St John)

《拉姆齐诗篇》(The Ramsey Psalter) 或作于温彻斯特 10世纪晚期

《旧约·诗篇》在犹太教仪式中举足轻重。公元4世纪起,基督教仪式中唱颂圣歌也占据了类似的地位。事实上,中世纪的《诗篇》——包含多篇祈祷文、赞美诗和一篇启应祷文(或圣人名单)——及圣歌本身都成为重要的礼仪书籍,只有《福音书》可与之相提并论。西方教会里,圣歌无论在弥撒仪式、日常圣事礼仪还是个人祈祷时都起着重要作用。神学家将圣歌解释为对基督生命的预言,于是乎人们(尤其是英格兰人)就用《新约》中的相关图景为《诗篇》作序注。严格意义上,这些图画展示的不是《诗篇》的内容,相反,它们只为基督徒祈祷用的圣歌作了形象上的拓展。

《拉姆齐诗篇》中放在诗篇正文之前描绘基督受难的图画是这一风尚的最早实例之一。它用优美的褐色线条绘制人物轮廓,描绘基督的线条硬实有力,而圣母、圣约翰的线条则忽隐忽现、断断续续,衣物的褶皱中只有几抹半透明的淡红、淡蓝色。画中繁密崎岖的衣服褶皱得益于兰斯的加洛林画派,尤其是著名的坎特伯雷《乌德勒支诗篇》(Utrecht Psalter)。但就我们所知,这种轮廓着色法是一种全新的发明。10世纪后期,同一位艺术家创作的其他四部手抄本都运用了这一技巧,其中两本手抄本来自欧洲大陆的修道院——圣柏廷(St Bertin)或弗勒里(Fleury),这表明这位作者曾在英格兰及欧洲大陆工作过,可能是位专业艺术家,他可能是位教职较低的教士,也可能不是僧侣而是位俗家子弟。这本《诗篇》的笔迹、装饰及文本的特点表明它是在温彻斯特一个修道院写就的,然而,圣人的启应祷文中也有证据表明它是供亨廷登郡(Huntingdonshire)拉姆齐修道院使用而绘制的。

中世纪早期,十字架上的基督经常是身体直立、眼睛睁开,以统治者和审判者的形象示人。而这一形象与之相反,它采用了一个全新的、会越来越受欢迎的视角。人们很容易辨别出这个基督是遭受痛苦折磨的人类,他被吊在十字架上,头耷拉在

肩上,血从伤口涌出。提到耶稣受难时圣母和圣约翰都在场的只有《约翰福音》,其中描述到耶稣托付最钟爱的门徒来照看母亲(《约翰福音》19:26—27)。约翰正在往卷册上书写文字,翻译出来是“为这些事作见证,并且记载这些事的,就是这门徒”(《约翰福音》21:24),它强调亲眼目睹并纪录的重要性。现代的《圣经》学者将门徒约翰与第四福音书及《启示录》的作者约翰区分开来,但在早期基督教时期及中世纪,他们被视为同一个人。

目睹此景的圣约翰抬头望着基督,而圣母却将头埋进面纱,沉浸在巨大的悲痛中,这一姿势常用来描绘忏悔者,但此处表达了沉重的悲哀。与具有人类情感和痛楚的基督一样,伤心欲绝的圣母所表现出来的怜悯慈爱之情与后来的盎格鲁—撒克逊祷文可有一比。这幅画试图表现出的宗教思想与圣安塞姆(St Anselm)写于90年后的动情祷文别无二致,圣安塞姆祷词中描述到:圣母在十字架前哭泣,眼泪滑下脸庞。

修道院文化创作出了《杜若经》、《林迪斯凡(Lindisfarne)福音书》和同样意味深远的《坎特伯雷福音书》,但是这种文化还是在9、10世纪北欧海盗对整个国家毁灭性的入侵中难逃其劫。阿尔弗雷德大帝(King Alfred)在892至896年的战争中扭转局势,着手进行规范化教育(尤其是对神职人员)的规划,但直到埃德加国王(King Edgar, 959—975)统治期间的修道院复兴时期(与这次复兴相关的主要人物有坎特伯雷大主教圣邓斯坦[St Dunstan]、温彻斯特主教圣艾道活[St Aethelwold]以及伍斯特主教[Bishop of Worcester]圣奥斯伍德[St Oswald]),盎格鲁—撒克逊艺术才具备了繁荣之基。多数金属、刺绣及宝石工艺品没能在诺曼底征服中幸存下来,但以《拉姆齐诗篇》为最优秀代表的白描画插图的传统,标志着英国美术史的一座高峰。



10 世纪晚期 羊皮纸彩线素描 28×24 厘米 (11×9 英寸) 伦敦大英图书馆 (British Library) (手抄本 哈利 2904)

《拉撒路复活》(The Raising of Lazarus) (局部)

《新约》、《旧约》壁画集 (Old and New Testament Fresco Cycle) 福米斯圣安杰洛修道院 约1072—1087年

“拉撒路复活”只在《约翰福音》(11:1—45)中有所描述,这是基督最惊人的奇迹,展示了上帝战胜死亡的神力。在创造奇迹的同时,基督向拉撒路的姊妹马大(Martha)解释其真谛,而另一个姊妹玛利亚则蜷伏在基督的脚上。两个帮拉撒路解开裹布的人夸张地捏着鼻子,表示“他现在必是臭了,因为他死了已经四天了”。前景上的小型建筑是坟墓,指示墓地。

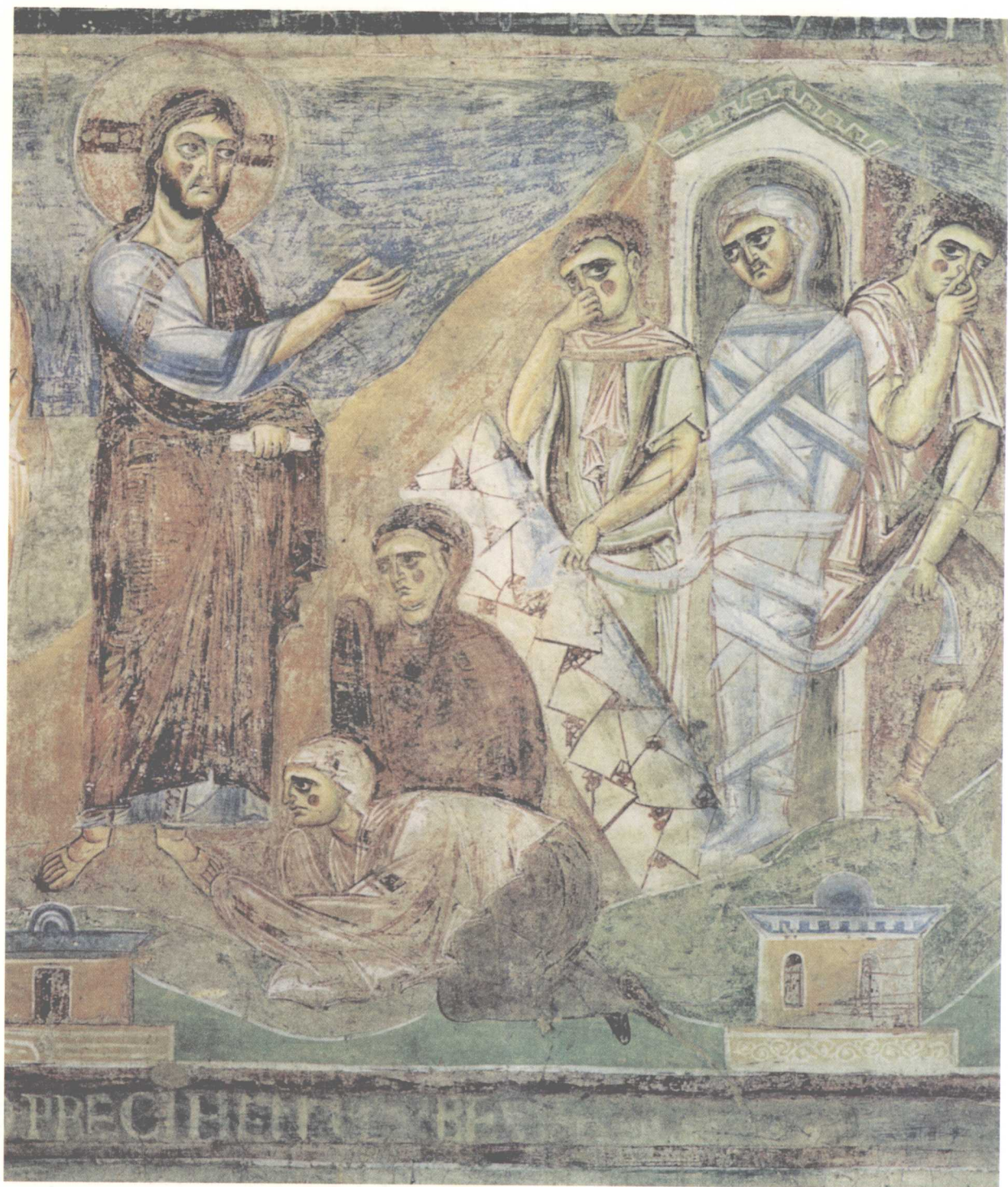
这一作品,包括基督身后的一群围观者,紧紧围绕福音书文本展开并且严格遵守传统绘画规则。自3世纪起,这一场景常被绘制在地下室墓穴或石棺上,预示着耶稣升天。在罗马画像中,拉撒路是在坟墓中复活的,与《圣经》文本中描写的“是个洞,有一块石头挡着”不同。6世纪,东正教艺术和拜占庭艺术中表现的就是洞穴,跪着的姐妹和捏着鼻子的观众也成为固定形象。从福米斯(Formis)圣安杰洛修道院(Sant' Angelo in Formis)的这幅画的局部中可以清楚地看到罗马建筑与拜占庭的洞穴结合在一起,这是东方艺术与以意大利艺术为代表的西方艺术的融合。

用衣物褶皱表现包裹其中的身体这一风格在很大程度上取自拜占庭造型,但这些褶皱的造型都是僵硬的直线折痕。人物脸上细致地涂抹着掺杂淡绿色调的赭色,而腮上粗糙的红点体现出当地传统。作品强调的是表现主义的戏剧性而不是精描细绘。

福米斯圣安杰洛修道院教堂最初用约100幅《圣经》场景装饰,只有60幅左右存留下来,但这些仍是迄今存留最完整的意大利中世纪壁画集之一。依照惯例,占据半圆形后殿的是巨大的基督像,《最后的审判》覆盖了西墙,过道上装饰的是《旧约》场景,而《新约》内容分作三排覆盖了拱廊及教堂中殿的墙面,每排故事又按传统习惯从左墙(北墙)起按从左至右的顺序依次展开。这些《圣经》故事本质上与书本内容别无二致,但它们占据了公众空间而不是私人空间,因此也就有更多的观看者,既有修道院的神职人员也有世俗观众。

福米斯圣安杰洛教堂之后坐落着无与伦比的母体建筑——卡西诺山修道院(Abbey of Monte Cassino)。6世纪时,圣本笃本人创建了这一修道院,但在漫长的历史中,它多次惨遭破坏。11世纪70年代,修道院院长德西德里乌斯(Desiderius)重修了修道院,他专门从拜占廷请来工匠制作马赛克镶嵌画和大理石地板。1072年,卡普阿(Capua)王子,诺曼底人阿威萨(Aversa)的理查德,将圣安杰洛教堂及修道院赠予卡西诺山修道院,之后,德西德里乌斯也将其进行翻修,同时委托制作了大量的系列绘画。半圆形后殿上就描述着他把教堂模型交给位居王位的基督的情景。德西德里乌斯有一个方形的圣环,这种圣环通常只保留给在世圣人,所以创作的时间被定为1072—1087年,后者是他去世的时间,然而它们也可能是他去世几年后才完成的。圣安杰洛壁画在多大程度上与卡西诺山中庭曾有的壁画遥相呼应,至今依然让人浮想联翩。显然,它们与在卡西诺山创作的手抄本装饰画在风格上类似,德西德里乌斯的资助也暗示着这两个修道院之间联系密切。无论如何,福米斯的安杰洛教堂本身就是一座重要的纪念物,也是南意大利壁画历史的一部分。

事实上,简单地用“拜占庭影响”作解不足以表述南部意大利文化的复杂性和多样性。伦巴族人(Lombard)自从6世纪就在此定居;拜占庭的查士丁尼重新夺取这里,之后利用马其顿王朝加强了对此地尤其是阿普里亚(Apulia)地区的统治;诺曼底人自1030年左右定居于此,取代了希腊的管理权,使伦巴族各领地屈服于自己的统治;再后来,教皇和皇帝都自称拥有此地的最高统治权,导致同盟的不断变换,诺曼底贵族从未像征服者威廉在英格兰所做的那样形成中央集权。阿威萨的理查德在1058年攫取了卡普阿的伦巴族领地,他将福米斯的圣安杰洛修道院作为礼物相送,是因为他渴望与力量强大的卡西诺山修道院院长结盟。



约 1072—1087 年 壁画 福米斯圣安杰洛修道院，卡普阿附近

《圣马太和基督降生》(St Matthew and the Nativity)

《希腊新约》 君士坦丁堡 约1120—1140年

依照拜占庭传统，画中的圣马太是一个头发花白、留着长胡子的老人，自己的福音书摆在面前，刚刚开篇。他正对照着诵经台上的书卷在置于膝上的手卷上抄写着什么。台上有两把小刀、一个墨水池，上方的拱顶上是基督诞生、天使向牧羊人报喜的场景。将圣马太和这些场景放到一起有一定的宗教礼仪基础，即圣诞盛宴上要诵读《马太福音》的开篇。

希腊的《埃布纳律例》(Codex Ebnerlanus)是一幅标志康尼努斯王朝(Comnene Dynasty, 1057—1180)拜占庭彩饰插图鼎盛期的作品，它以18世纪拥有者纽伦堡的埃布纳·冯·艾森巴赫(H.W. Ebner von Eschenbach)命名，包含类似此处福音传道士或《使徒书》作者的11幅细密画。在偶像和宗教形象都遭毁坏的“反拜像时期”过后，马其顿王朝的帝王们揭开了复兴古典艺术及早期基督教艺术的序幕；这些作品中人物构造结实的身體包裹在宽大的外衣里，体现了对古典主义形式的深入理解，这种理解就是艺术复兴的结果。对古代艺术的热情后来转变成僧侣式的和精神上的关注，但拜占庭艺术从未丢弃古典艺术构图人类面部和身体的标准。标准的康尼努斯彩饰图是用绚丽的色彩在一整块金黄色背景上仔细描绘的微小人物。创作此画的艺术家的风格在其他几部手抄本中也很易辨认，他曾为皇室成员作画，但是没法弄清这本书是在修道院还是宫廷写字房内创作的。拜占庭艺术在西方一度极具影响，但这一时期随着1204年东征的西方十字军摧垮君士坦丁堡突然宣告结束。

福音书中传道士的画像源于古典罗马作家的画像，从6世纪起就成为标准范例，这种风格实际上造就了拜占庭手抄本中最流行的人物插图。此处的作品除了细节略有变化之外，属于地道的中世纪盛期拜占庭艺术。

基督降生一直是基督教艺术最钟爱的场景之一，但它只在福音书(《路加福音》2:6—14)中简单记载过，4世纪引进圣诞盛宴后人们才对它产生了兴趣。虽然福音书中只字未提公牛和驴子，但最早的形象里也包含着这两种动物。它们出自《以塞亚书》，“牛认识主人，驴认识主人的槽；以色列却不认识……”(《以塞亚书》1:3)。基督教会最早的元老之一奥利金(Origen)把这一段文字与伯利恒的马槽联系起来，几种《圣经》评注中都出现过这一细节。公牛被视作犹太人，驴子被视作异教徒，上帝之子躺在它们之间，把世界从犹太法律和异教徒的邪教崇拜中解救出来。直到今天，基督诞生的描述中还有这些细节，这足以表明评注者的思想具有超越《圣经》文本的力量。

6世纪末(可能在巴勒斯坦或叙利亚)形成的一系列形象是中世纪拜占庭基督诞生插图中很多因素的渊源。洞穴背景——与现代西方通用的木马厩不同——又是出自《圣经》评注。圣母玛利亚正在休憩，圣约翰坐在一边，若有所思。圣婴躺在祭坛似的器物上——代指圣餐。《雅各原始福音》

(Protoevangelium of James, 约200年)中接生婆给圣婴洗浴的传统主题暗示了基督的人性并衍指洗礼。9世纪末最终添加了天使向牧羊人宣布圣人降生的场景，从此它也变成了常见形象。实际上，中世纪拜占庭时期，基督降生的图像和基督生平的其他场景一样都有了标准模式，这得归功于教会的集权。787年，“反拜像时期”过后，尼西亚大公会议(Council of Nicea)宣布这些形象合法，并决定要严加控制宗教艺术的主题和形式。

《埃布纳律例》直至1391年仍备受称赞，那时出于礼仪的考虑，抄写员约阿萨夫(Joasaph)在君士坦丁堡的霍多冈(Hodegon)修道院对文本作了进一步的诠释。



约 1120—1140 年 羊皮纸手抄本装饰画 20 × 15 厘米 (8 × 6 英寸) 牛津大学博德利图书馆 (Bodleian Library) (手抄本 Auct. T inf.1.10)

《三博士来朝》(The Adoration of the Magi)

灵修板面雕塑 可能来自西班牙 12世纪早期

头戴王冠的东方三博士将黄金、乳香和没药等礼物敬献给圣婴，此刻，指引他们的星星在头顶闪烁（《马太福音》2:9—12）。圣母和圣婴的体形相对较大，圣母严厉的凝视和忧郁的表情尤其令人难忘。她头戴镶嵌珠宝的皇冠、裹着褶皱的亚麻头巾，左手持百合（8世纪早期，自神学家彼得起，百合就被用来象征圣母的纯洁），而圣婴在为上前参拜的三博士祝福。安置这一场景的框架是一座巨大的建筑物，左下方，椰子树象征着天堂及教会，而中心画面下方的半人马兽和正在相互撕咬的动物与许多12世纪英国《圣经》中表现的一样（参见第46—47页），很可能只是装饰而已。

从最久远的年代起，主显节就是教会日历中一个非常重要的节日，因此“三博士来朝”一直是早期基督教及中世纪艺术最流行的主题之一。起初三博士戴的是弗里吉亚式（Phrygian）帽子，表明他们来自东方，这一细节改编自晚古时期野蛮人向罗马帝王敬拜的情景；但10世纪起，他们就戴上了王冠被称为王。建筑物框架具有奥托王朝的艺术特色，事实上是奥托三世时期福音书的特点（参见第32—33页）；刻画细致的建筑、猫头鹰还有屋顶上的男子形象都是其创新之处。男子最初吹着一个号角，但这支号角已经掉了下来。他代表乡镇塔顶上的瞭望者，宗教形象中引入世俗人物，这种手法只出现在12世纪早期的法国艺术中。这些人物如同圣母头顶上方精美卓越的建筑一样，展现了《圣经》文本中未提及的城市背景。

4世纪以来，各种工艺品上就用世俗专职雕刻师雕刻的象牙制品表现基督的形象，事实上，正是这些牙雕提供了许多现存的关于《圣经》场景的最早描绘。但是与彩饰手卷插图（作为文本图例）和壁画

（大多还在原址）不同，多数现存牙雕都只是精品的残片，人们找不到证明它们出处的具体依据，结果导致人们对其时间和发源地众说纷纭，这一残作就是这种分歧的一个绝妙例证。

这座精美的雕塑作品长期被认定来自英国或诺曼系英国，原因在于其风格和11世纪诺曼系英国彩饰插图具有相似之处，例如折边下飘散开的布料褶皱。建筑上的几何形装饰也同样与约1100年诺曼及英国教堂的实际装饰相同。然而，1960年，西班牙学者卡门·贝尔尼斯（Carmen Bernis）发现它与西班牙作品风格相似，并以此认为此残作出自西班牙北部。她特别指出，类似圣母头上的冠帽饰品只在西班牙11世纪末哈卡（Jaca）的桑卡夫人（Doña Sancha）之墓才有。她又将其与现藏于卢浮宫的西班牙《圣母与圣婴》鲸须饰板以及安卡斯蒂洛（Uncastillo）圣母玛利亚教堂门口上方的门楣中部作了细致而广泛的比较，尽管这些工艺比《三博士来朝》逊色得多，但就表现力而言，它们的类似之处意义重大，足以让人联想到这一作品源自西班牙。

不幸的是，材料本身不能佐助这一争议。在北方的此类雕刻中，鲸须和海象牙一样，都用做象牙的替代品，但鲸既生活在北海也生活在大西洋。这件独一无二的残作可能在更精确的发源地、目的和功用问题上继续引发争议。牙雕画常常单独用来装饰图书封面和圣骨匣，或者被成组地运用到圣坛装饰中，但是这件鲸须雕刻品的大小和不规则的形状让人难以形象地想象出它在此类背景中的样子，有人猜想它可能是用在便携式灵修形象上，便于运输并可以长久地激励心智。



12 世纪早期 鲸骨 高 36 厘米 (14 英寸)，宽 (底座) 16 厘米 (6 英寸) 伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆 (Victoria & Albert Museum)

《〈启示录〉之二十四长老崇拜基督》(Christ Adored by the Twenty-four Elders of the Apocalypse)

南门廊门楣 莫瓦赛克修道院(Abbey of Moissac), 约1125年

图卢兹北部的莫瓦赛克修道院是一栋7世纪的建筑,它在11世纪40年代趋于没落:1042年,修道院教堂倒塌,紧接着约三年后修道士们也踪迹全无。1053年,它在依附于伟大的勃艮第克吕尼修道院(Burgundian Abbey of Cluny)之后又时来运转:克吕尼的威望、修道院改革以及因依附克吕尼而获得的逃脱世俗控制的独特自由让它获益匪浅。两位修道院院长于努(Hunauld, 1072—1085年在任)、安斯奎提尔(Ansquitil, 1085—1115年在任)大规模重建了修道院回廊及教堂,而指挥南门廊竣工的显然是下一任院长罗杰(Roger, 1115—1131年在任)。

南门廊现在低于街面高度,但门廊内入口上方雕琢的门楣依然保持着非凡的视觉冲击力。基督是其中的主要形象,他头戴王冠、左手执书、右手向众人赐福,圣约翰幻觉中的四种生灵以及两位六翼天使伴随其左右,二十四位长老向其表示敬意。这些拿着六弦琴和酒杯、头戴王冠坐于椅上的长老外形相似,但他们的体态和姿势有着显著的区别,而且他们都仰望着基督,这种扭身的动作与中心人物岿然不动的身姿形成对比。这件精致绝伦的作品在有限的雕塑空间内挤塞着众多人物,为此它采用了深雕的雕塑手法:小型人物的四肢和头部几乎完全从背景中分离出来。更能展现其精湛技艺之处是这一作品是在23块石板上雕琢而成的,而石板和其上的人物并非一一对应。

形态立体、面部表情丰富且神圣、衣物图案呈直线造型,总起来说这些特点是典型的罗马雕塑风格,确切地说是图卢兹及西班牙北部的特点。而门楣中心下方的圆型花饰却不同寻常,它们与现在的西班牙伊斯兰装饰甚为相似。

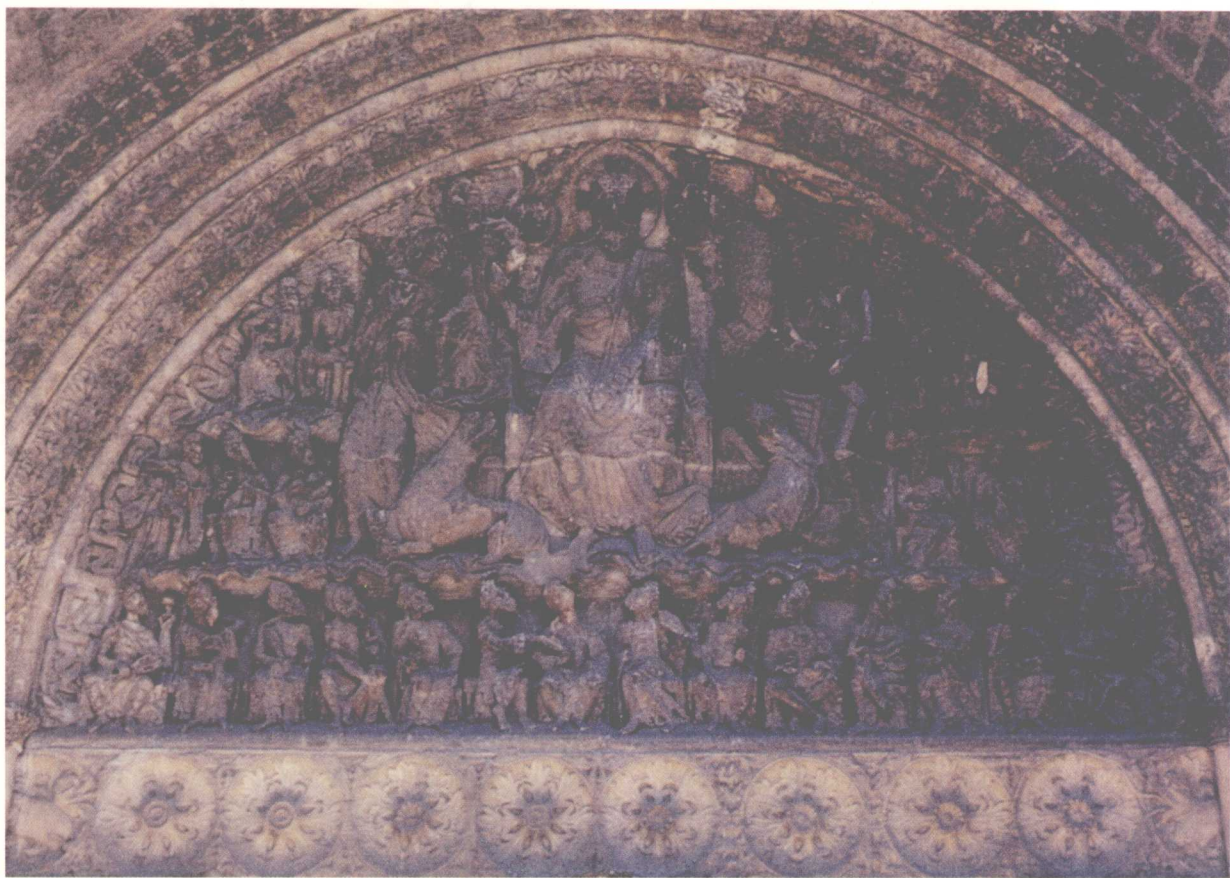
整体说来,雕塑的核心部分是威严的基督和出自《启示录》第四节中四个象征四福音传教士的生灵这一传统布局。除老鹰之外的生灵都拿着书,

而老鹰却手执卷轴,这是圣约翰优越权的象征。二十四长老崇拜基督的雕塑是对《启示录》4:4文字的说明:“宝座的周围又有二十四个座位,其上坐着二十四位长老,身穿白衣,头上戴着金冠冕”。只有基督左右的两个六翼天使不属于该场景,他们被认为是《以赛亚书》中提到的两位六翼天使(《以赛亚书》6),但很难用具体实例解释为何右侧的天使手执卷起的卷轴而左侧天使的卷轴是展开的。实际上,关于门楣上方确切神学内容的解释一直颇有争议,尽管以往世俗观众看来其根本寓意是敬拜基督荣耀而来,但现在它却经常被称作“末日审判”前的“基督再临”。

门楣下方是代表《新约》和《旧约》的浮雕,耶利米和圣保罗在中间的柱子上,圣彼得和以赛亚分别在左、右门柱上。门廊墙面上有更多组雕塑,展现了幼年及“末日审判”时的基督,毫无疑问,它们与门楣上方的情景相关联。

中世纪早期盛产独立式雕塑,尤其是十字架及基督受难像,但11世纪前,纪念性建筑雕塑的实例相当罕见。这类大型作品在1100年左右才大量出现,尤其是在经济先进的勃艮第、莱茵兰、伦巴底地区以及各朝圣之路——到达著名的圣地亚哥—德孔波斯特拉(Santiago de Compostela)——沿线地带,莫瓦赛克是其中一座中途补给站。莫瓦赛克门楣雕塑高超的技艺、精致的构图以及复杂的神学内涵使之在圣丹尼(Saint Denis)及沙特尔(Chartres)雕塑之前艺术发展过程中占据了重要地位。

在此之前荣耀加身的基督形象是绘制在教堂里走廊或拱顶上的,现在它被摆到建筑的正面和入口处,进入世俗观众的公共空间。莫瓦赛克的门楣在走廊之内,但凯旋拱门强调了将凯旋的主题宣扬到高墙之外的意图——它和罗马的凯旋门非常相似:将门廊围起来,面对外面的世俗世界。



约 1125 年 石雕 直径 568 厘米 (224 英寸) 图卢兹附近莫瓦赛克修道院

《摩西训诫的场景》(Scenes of Moses Teaching)

《伯里圣经》(The Bury Bible) 伯里 圣 爱德蒙兹(Bury St Edmunds) 约1135年

《圣经·申命记》开篇的大事就是摩西从西奈山下来解释律法，这幅小图是其卷首插图。棍棒表明亚伦的身份，触角则点出摩西的身份。11世纪，触角首次出现在英国艺术中，此处的摩西形象显然是对盎格鲁-萨克逊人“他长着角”之语的形象注解，这句话是对拉丁文“cornuta”的误解，“cornuta”本意为“散发着光芒”，但也可译为“长角的”。亚伦被描述成弟弟，这与《圣经》文本相背（《圣经》中的亚伦是摩西的哥哥——译注），不过却遵循了展现摩西备受敬仰地位的传统。

在《申命记》中间部分（《申命记》14:3—21），摩西解释了“不洁之兽的律法”（下部画格），选择它可能是因其象征意义。在中世纪《圣经》注释中，上帝通过不洁之兽向以色列人传达的圣令有更广泛的寓意，它不仅指饮食方面的律令，还指对人类所有习俗和行为制定的律令。

这幅细密画成为12世纪典型宗教艺术高超表现力和高度严肃性的一个缩影。摩西和亚伦分别是族长和牧师，他们比其追随者更为高大、英俊，外表更为威严，严肃的目光凝视流露出强有力的气势以及自然的威严，画中运用加重眼睛周围阴影的拜占庭技巧强化突出了目光的犀利；同样重要的另一项表现技巧是将人物食指幅度拉长，并配以优雅的指点动作，类似姿势常被使用。紧贴人体、充满韵律感的衣饰褶皱曲线强化了眼神接触和姿态建构的动态意味，这些曲线既显露了掩盖其下的人体，又勾画出整幅作品的外型。正是这些衣饰褶皱将罗马艺术造型和与之相近的奥托绘画风格——如《奥托三世福音书》（参见第32—33页）——区分开来。另一不同之处是其背景空间被限制进绿色、蓝色的四方格子内，而奥托人却保留了类似罗马绘画的粉色和蓝色的天空。此外，在《伯里圣经》细密画中，任何形象都不能与主要形象一比高下。

由于这本《圣经》在萨克福伯里圣埃德蒙兹修道院各种修道院编年史中地位突出，才会有关于这本《圣经》出处的更多信息，我们得知修道院副院长塔尔博(Prior Talbot)的兄弟，教堂圣器收藏室管理人赫维(Hervey)“不啻巨资……投入到大型《圣经》的写作中，并让大师雨果(Hugo)为其绘制无与伦比的插图”，同时取消某些租金以满足这样一项风险所需的费用。从兄弟俩在职的时间我们可以推知，该《圣经》写成的时间约在1135年。最初《圣经》有两卷，现存的一卷有714页，这表明整本书约1400页。鉴于该书的规模，仅仅羊皮纸本身的费用就是相当可观的。创作这些插图需要特殊材料，“雨果找不到适合这些部分的牛皮，因此他从爱尔兰买来了羊皮纸。”

伯里是英格兰最富裕的修道院之一，可以担负真材实料的费用。书写工作可能是僧侣们承担，但原作中两卷书中约有近两打细密画和不计其数的装饰性大写首字母，而雨果是世俗专职画家，他的工作是要获取酬劳的。修道院记录中曾四次提到他：他浇铸了修道院教堂的大钟及诸多铜门，为教堂的唱诗班雕刻了十字架及圣母和圣约翰的雕像。虽然这些无一幸存，但雨果显然是当时知名度很高的画家、雕塑家及金属工匠——可谓中世纪时的全才。

《伯里圣经》是乔治七世(1073—1085年任教皇)及其继承者发起的教会改革时期涌现出的众多大型罗马风格《圣经》的杰出范例。这一时期古老的修道院重新遵守苛刻的教规，许多新的修道院得以兴建。优秀的《圣经》文本是这场改革的重要组成部分，因为当时的修道院章程记载着每年要在教堂和修道院餐室内诵读整本《圣经》的惯例。这些书写及图饰都极为优美庄严的书卷记载着上帝之言，它们在礼拜仪式中有着重要的作用，能够反映出修道院主人的地位。



约 1135 年 羊皮纸手抄本装饰画 51×35 厘米 (20×14 英寸) 剑桥圣体学院 (Corpus Christi College) (手抄本 2)

《〈约伯记〉的花饰首字母 V》(Decorated Initial V to the Book of Job)

《圣经》 可能作于温彻斯特 (Winchester) 约 1160 年

“这些荒诞的怪物，这些优美中散发着恐怖、恐怖中又流露出美的惊人之物，它们象征着什么？这些丑恶的猴子、野蛮的狮子、怪异的人马……这些半人半兽，它们的用意何在？”

克莱尔沃的圣贝尔纳 (St Bernard of Clairvaux)，
《为威廉院长辩解书》，1125 年

12 世纪最伟大的神学家之一、西多教会 (Cistercian Order) 的创始人克莱尔沃的圣贝尔纳如此描绘修道院“会友研读之地”的大写字母装饰。然而这种“荒诞的怪物”不仅出现在石雕上和手抄本的装饰图中，也出现在各种工艺品上，如金匠作品、象牙制品、纺织品和壁画。此例作来自一本 1160 年英语手抄本上，但它却完全表现的是罗马艺术风格。这种风格的特色正如本图所示，人物、动物和怪物被萌发叶子和花朵的螺旋形肉茎所捕获。20 世纪超现实主义的追随者们应当会赞美这些生灵的无限变换形式：植物的一根枝茎从螺旋中逐渐伸展出来，形成怪物的尾巴，怪物的爪中握着一颗头，头可能是怪物自己的，尾巴接着又变成另一种生灵（或者是同一生灵？）延伸的脖子，最终以一颗硕大的人类头颅侧面像结束，头颅上的胡子和帽子也都是植物的枝冠。其他地方有相互撕咬的动物以及幻化成人类侧面像的花朵。一个人陷落在这些图形中，他徒劳地挣扎着，想从纠缠的植物中挣脱。

“它们象征着什么？”圣贝尔纳的这一问题仍没有答案。常会有人指出，人与野兽搏斗的形象象征着日常生活中人与撒旦的斗争。这种解释还是有理可循的，尤其是相邻的文字暗含此意，否则，对于如此繁多的形象这种解释就显得单一。强加于整个混乱世界的严格规则是所有形象的特色：无论这一装饰画中出现的生灵如何活跃，它们都绝对不会超出大写首字母的界限，这种控制手法是此

类装饰的特色。12 世纪的哲学作品中充满了人类在混乱的世界中寻找秩序的例子，例如，《里尔的亚兰》(Alan of Lille, 1202) 里就描述了自然之神乞求神圣的上帝在混乱的宇宙中创建秩序。这些独具创造性的装饰品中要反映的似乎正是这种强加的秩序。然而，创造毕竟是创造。在规范和习俗决定重要宗教主题的年代，这些“荒诞的怪物”为各类艺术家们提供了展示他们创造能力的机会，他们都热切地抓住了这个机遇。

创作这幅首字母装饰画的艺术师作为描绘纠缠形象的大师声名在外，12 世纪 30 年代至 60 年代，他在英格兰中部不同地区创作了多个手抄本，显然，他是位民间巡回职业工匠。这一作品局部来自大型罗马风格英语《圣经》(参见第 44 页)，与其他《圣经》不同，它的插图和这个华丽的大写首字母一样在很大程度上只具装饰性，没有说明的意味。这部手抄本很可能创作于温彻斯特，至少在 12 世纪 70 年代伟大的《温彻斯特圣经》以这本《圣经》为据进行修订时，它在温彻斯特。据记载，人们曾在餐室用餐时读过它。

这部手抄本有个非同寻常的故事，这个故事足以证明 12 世纪这些《圣经》对修道院何等重要。1180 年之后不久，萨默塞特地区 (Somerset) 加尔都西会的威塔姆隐修院 (Carthusian Priory of Witham) 副院长休 (Hugh, 后来成为林肯地区的主教，1220 年死后被封圣) 请委托人亨利二世为他新建的基金会建立一座图书馆。这位国王给了他 60 个银币购买羊皮纸、雇佣专业抄写员，并且赠给威塔姆一本完整的《圣经》，此《圣经》是刚刚为温彻斯特大教堂副院长而作，之后又被国王所得。这个礼物，尤其是为其文本所作的修订以及手抄本本身洋溢的美感，让威塔姆的僧侣们欣喜不已。然而当圣休得知国王是以非常手段获取这本《圣经》之后，他坚决要求将其返还原主。



约 1160 年 羊皮纸手抄本装饰画 52 × 36 厘米 (20 × 14 英寸) 牛津大学图书馆 (Bodleian Library) (手抄本 Auct. E. inf.1)

《宗教象征学的场景》(Typological Scenes)

十字架基座 默兹地区(Region of the Meuse) 约1160—1170年

遗失顶部的“圣奥美尔十字架”(Saint-Omer Cross)长期以来一直存放于法国北部圣奥美尔城的圣伯廷修道院(Abbey of Saint-Bertin)，这个十字架就是为该修道院所制。姿态各异的四位福音传道士支撑着其底座，底座上用珐琅装饰着预示基督受难的四个《旧约》故事场景：摩西和铜蛇(《民数记》21:8—9)，雅各为约瑟的儿子们祝福(《创世记》48:14)，出埃及时以色列人房屋上的“T”型标志(《出埃及记》12:17)，摩西击石采水(《出埃及记》17:6)。

四个福音传道士的象征物引出柱子上另外四个《旧约》预言性故事：约书亚和迦勒从应许之地抬回葡萄(《民数记》13:23)、以利亚和撒勒法的寡妇(《列王记上》17:10)、正义之人额头上的“T”字标志(《以西结书》9:4)以及以撒搬着燔祭之柴(《创世记》22:6)。柱基顶上是四个半身像，两个像上刻着“Terra”和“Mare”(“大地”和“海洋”)其他两个可能是组成四种物质的“空气”和“火”，它们也被看做代表《旧约》的摩西和目击基督受难的百夫长。

宗教象征学与基督教本身一样古老，它通过对《旧约》原文进行解读从而推测《旧约》预示了《新约》——这样就把古代的《希伯来圣经》视为耶稣基督救世的见证。12世纪期间，象征学的系列图像已是相当常见，原因无疑是当时主要的《圣经》神学家对这种宗教类制品抱有特别的兴趣。据《新约·路加福音》中的一段文字所述，基督告诉使徒们“摩西的律法、先知的书和诗篇所记的，凡指我的话，都必须应验”(《路加福音》24:44)。教会早期的教义编纂者四大教父(Church Fathers)遵循着这一古老的训诫，他们选取《旧约》中的特定篇章来预指《新约》中的特定事件。

在表现预指意味的例子中，雅各为约瑟之子祝福的《圣经》故事比较典型，此十字架基座上的

细部显示的正是这一情景。《创世记》(48:14)叙述了雅各用右手祝福小儿子以法莲，这一殊荣本该是赐予大儿子玛拿西。对四教父而言，其含义显然是正如上帝喜爱《新约》胜于《旧约》一样，耶稣(疑原文有误，应为雅各——译注)偏爱幼子。图中，雅各明显地调换双手用右手赐福幼子，因此双臂交叉成十字，这样该故事又变成了《旧约》中的受难图。

带有《旧约》场景的马赛克珐琅质十字架和便携圣坛通常包含了用视觉符号——如宇宙哲学象征物及其他寓言形象——用以传达的复杂神学思想，这样的实例非常多，“圣奥美尔基座”只是中世纪一件知名工艺品缩减后的摹本。金匠们在默兹地区制造了巨大的十字架，1147年，修道院院长舒格(Suger)将其竖立在位于巴黎附近的圣但以理修道院的教堂里。不幸的是，这个高达6米(20英尺)、气势宏伟的十字架已不复存在，而“圣奥美尔基座”可能只是粗略地展示了圣但以理十字架的样式而非微缩复制品。因此，“圣奥美尔十字”自身更是一件非凡之作。

除了复杂的形象和美学感染力，这件作品还展现了中世纪金匠的高超技艺。表情和身体扭曲各异的传道士形象是青铜铸造的杰作。底座及柱子周围叙述故事的镶嵌板采用了金属凹版填充珐琅的工艺，这是再度引介到西方艺术中的一项古老技艺。这项工艺需要先在铜板上凿出涂色区域，然后填充进粉状玻璃和颜料的混合物并在高温中烧制。

珐琅成功硬化后就给未上色区域镀金，最后再打磨整个表面。在约1140—1180年间，这种金属凹版填充珐琅工艺在默兹地区(此地多煤矿、盛产金属)达到了技巧及艺术完善的高峰。事实上，这种把巧妙融合的各种颜色和可能与之相悖的轮廓大胆结合的技艺至今依然无与伦比。



约 1160—1170 年 铜铸镀金雕刻珐琅 高 31 厘米 (12 英寸) 圣奥美尔市立博物馆 (Musée de la Ville, Saint-Omer)

《龙口、兽口和假先知口中冒出青蛙》 (*Frogs Come Out of the Mouths of the Dragon, the Beast and the False Prophet*)

《朗伯斯启示录》(The Lambeth Apocalypse) 英国(伦敦?) 约1260—1275年

“我又看见三个污秽的灵，好像青蛙，从龙口、兽口和假先知的口中出来。他们本是魔鬼的灵，施行奇事，出去到普天下众王那里……”（《启示录》16：13—14）

圣约翰，《启示录》的假定作者，站在这小幅画的左侧向观众详细说明他的第五个幻像。我们已经知道龙有七个头、十只角（《启示录》12：3），这个兽也一样，它像只长着熊掌、狮嘴的豹子（《启示录》13：1—2），而假先知长有两角如同羔羊（《启示录》13：11）。它们代表着正义力量日夜抵抗的邪恶势力、魔鬼和基督之敌。

《启示录》一书是《新约》独一无二的章节，它最早出现在《但以理书》里，是犹太基督教预言世界末日文章的合集。这种文章很典型地源于充满压迫的时代，它向人们许诺上帝会在世界末日向其敌人复仇。像其他预言世界末日的传统文章一样，圣约翰《启示录》的写作方法相当隐晦，它展现出一种数字式结构——主要是七的序列。封印相继被打开，号角被吹响，瓶子被打开，这一系列异像以“末日审判”以及天堂般耶路撒冷的出现达到高潮。

这篇创意绝妙的文本确实是对《圣经》文字及视觉形象注解的一个贡献，也是一大挑战。自4世纪末圣哲罗姆（St Jerome）时期起直到12世纪，人们创作了数量可观的《圣经》评注，从中世纪早期起——当时无论《新约》还是《旧约》文本都很少附有全部插图——就有附插图的《启示录》手抄本。及至12世纪，基督教圣像中渗透着来自《启示录》或从其文本分离出来的主题：仿罗马式教堂的门楣上经常出现基督和四福音传道士、二十四长老和“末日审判”的情景（参见第42—43页），膜拜的教徒要从其下穿过才能进入教堂。

但在11、12世纪，除一些西班牙作品外，附

插图的《启示录》手抄本罕有出现，因此突然盛行于13世纪中期英格兰的插图奢华的《启示录》手抄本让我们猝不及防。1250—1280年间，存留下来的拉丁语或诺曼系英国式法语手抄文本有20多本。文本及注释均用拉丁语写成的《朗伯斯（Lambeth）启示录》包含78幅细密画，后面还附有28张描绘圣约翰生平及诸多祷告形象的彩画。它很可能是为一位女主顾所作，这位女子跪拜在圣母前面的场景出现在祷告形象中。从纹章上可以辨别出她是温彻斯特伯爵夫人埃莉诺·德·昆西夫人（Lady Eleanor de Quincy，约1230—1274）。

突然萌生的这些非凡之作与当时盛行的世界末日来临的预言联系甚密，尤其是有人预言1260年是最后一年，而且认为皇帝腓特烈二世（Frederick II）于1239年被逐出教会是《启示录》中描述的基督之敌开始统治的实证。但是，这些手抄本终究都是主要为上层世俗之人创作的灵修文。

与12世纪《伯里圣经》（第44—45页）之类修道院手抄本相比，《朗伯斯启示录》的主导地位及创作手法发生了根本变化。大约在1200年，以巴黎为首，一般以家庭形式出现的世俗作坊取代修道院文书房成为生产书本的中心。随着文字读写能力的提高以及教堂加大对世俗社会的影响，越来越多的委托人形象出现在灵修文本和绘画中。从那时起，上层妇女在艺术资助方面扮演着核心角色。我们不知道埃莉诺伯爵夫人是否读得懂拉丁文，但她一定会通过图画及私人牧师的解说明白文本的复杂含义。

有数本《启示录》手抄本都是同一作坊创作，绘制插图者显然在作品中相互模仿。即使这样，每幅图画都表明，艺术家在描绘这些非凡图景时都乐在其中。



约 1260—1275 年 羊皮纸手抄本装饰画
Palace Library) (手抄本 209)

27 × 19 厘米 (10 × 7 英寸)

伦敦朗伯斯官廷图书馆 (Lambeth

《四大美德》(The Four Cardinal Virtues)

《君王大全》(Somme Le Roi) 巴黎,可能是细密画画家奥诺雷大师(Maitre Honoré)所作 约1290—1295年

这幅细密画来自手抄本《君王大全》,四个哥特建筑框架中分别刻画着审慎、节制、坚忍和公正四大美德。像一般寓言表现的一样,她们都是女性,并且都头戴王冠。审慎女神正在给三个坐着的女子上课;节制女神劝一个女孩拒绝递给她的酒杯;坚忍女神站在底格里斯河上(天堂河流之一,据圣安布罗斯[St Ambrose]称,它代表坚忍)手执狮子奖章;正义女神端坐宝座之上,手持传统的宝剑和天平。

这些形象是13世纪法国哥特艺术所达艺术高度的缩影,它具有宫廷式的优雅及细腻,展现这些特点的是人物精描细绘的面容、卷曲的头发、略微倾斜的姿态及彬彬有礼的手势。画面着色细致巧妙,人物外型用柔和的意大利风格构造,衣物及掩盖的躯体极具质感。这是中世纪后期艺术中不断增长的自然主义风格和谐构建的优雅之风。很显然,该艺术家是当时的主要的插图绘制人之一——他还创作了《腓力四世(法兰西国王)祈祷书》(*The Breviary of Philippe le Bel*, 巴黎国家博物馆),传统上,他与1288年出现在一本手抄本中的奥诺雷大师被视为同一人,此人在1292—1300年的税收登记册和皇家账目中都有记载。虽然现在的证据绝不如以往掌握得明确,但奥诺雷的名字还是附在了这些手抄本上。不管怎样,这是由皇家委托创作的;书中出现的鸢尾花型纹章及纳瓦尔的盾形纹章指的是1284年腓力四世与纳瓦尔的珍妮(Jeanne de Navarre)的婚姻。

《君王大全》是围绕美德和恶行展开的文集,由国王的忏悔牧师、多米尼克会修士劳伦(Dominican Frère Laurent)为法国国王腓力三世(“勇敢者”,1270—1285年在位)编写而成。它是拉丁语《神学大全》(*Summae*)的法语版本,是13世纪为世俗之人编写的系统宗教教育论集。它探讨了十诫、使徒信条、七大致命罪、生死之

道、圣灵的七个礼物和七个主要的神学美德。该论集共设计了十五幅图画,它们为文本作了概括的图解,但是在具体内容上又独立于文本;例如美德女神的特征和与之相关的场景在文本中未作叙述。仅在1290—1300年的十年间就保存了四本这样的绘图手抄本,这一事实表明《君王大全》一书很受欢迎。

早在古典主义时代,人们就已经知道这几个重要美德。苏格拉底曾为它们辩论,认为它们共同促成人类的完善,是灵魂的力量所在,但直到西塞罗和马克罗比乌斯(Macrobius)时起,它们才为基督教神学家所知。圣安布罗斯把它们定义为耶稣基督赏赐的神圣恩惠,从而将它们基督教化。

中世纪艺术中,美德女神的形象常为和与对立的邪恶之神展开战斗,但是从加洛林王朝时代起人们就开始用象征物展现美德女神身份的形象:审慎女神手持书卷;正义女神拿着天平;节制女神拿着火把和一罐水,坚忍女神持剑或矛盾。她们在手抄本、便携祭坛和圣物匣上到处可见,和她们一起出现的通常还有另外四种东西——如天堂里的四条河流、四福音传教士以及四个主要先知,或者她们还与三个神学美德(Theological Virtues),即信、望、爱联系在一起。13世纪,随着盾形徽章使用的增多,此处坚忍女神手中的狮子奖章被盾和剑代替,在夏特尔多大教堂的北门她就是以这种形象出现的。渐渐地,日常生活场景也扩展到插图中来展现女神的天性。在这部作品中,审慎女神的书变成了教学场景,而节制女神却在桌边警告年轻女子饮酒的危害。

尽管多数书籍依然用拉丁语写成,本族语言写作的数量也增长起来。完整的法语版《圣经》译本就是在腓力四世(即“美男子”国王,1285—1314年在位)统治期间首次创作的,而且越来越多的灵修文本也用本族语言写作,以供羽翼渐丰的具有读写能力的世俗阶层使用。



约 1290—1295 年 羊皮纸手抄本装饰画 18×12 厘米 (7×5 英寸) 伦敦大英图书馆 (手抄本 Add.54180)

《耙地》(Harrowing) (边缘是鲁特瑞尔盾形纹章)

《鲁特瑞尔诗篇》(The Luttrell Psalter) 东英吉利亚 (East Anglia) 约 1330 年

这一页出自《鲁特瑞尔诗篇》，下边缘是耙地的场景。一个农夫赶着一匹马，马拉着犁耙把种子埋在地里，播种的图出现在前一页。马套着皮制的笼头和轭，当时的轭很可能是稻草绳做成的，而缰绳和两边的带子是绳索制成。犁耙是带有铁制或木制齿的矩形木制结构。犁耙的后面有一男子在投掷石块吓跑鸟雀。页边空白处还有一男子手执盾牌坐在巨鸟的背上，上有鲁特瑞尔徽章。

献词细密画中给出了关于该《诗篇》主人更多的详细信息，图中展示了一个由妻子和儿媳服侍的马上骑士，还（如全篇一样）用拉丁文写道：

“杰弗里·鲁特瑞尔勋爵遭我制成。”杰弗里·鲁特瑞尔勋爵（1276—1345）来自林肯郡斯坦福德（Stamford）附近的艾恩汉姆（Irnham），他是当地影响力很大的英格兰地主，他还在南约克郡、爱尔兰东部莱斯特郡（Leicestershire）以及诺丁汉郡拥有地产。在另一张细密画中，杰弗里爵士和他的家人与他们的两名多米尼克会忏悔牧师坐在餐桌旁，这本绘制着奢华插图的大型《诗篇》很可能与一场家族灾难有关。1320 年之后，杰弗里爵士和他的妻子艾格尼丝（Agnes）发现他们之前的三代和四代是亲族（也就是他们有着血缘关系），这使他们的婚姻违背教会的律法，因而他们的孩子也是非法的。1331 年，他们从教皇那里觅得训令，允许他们“维持因无知而建立的婚约”。1334 年，赦免令才颁布，这本《诗篇》可能不仅是一本祈祷书和通常意义上的身份标志，而是与这些特殊事件有所关联。

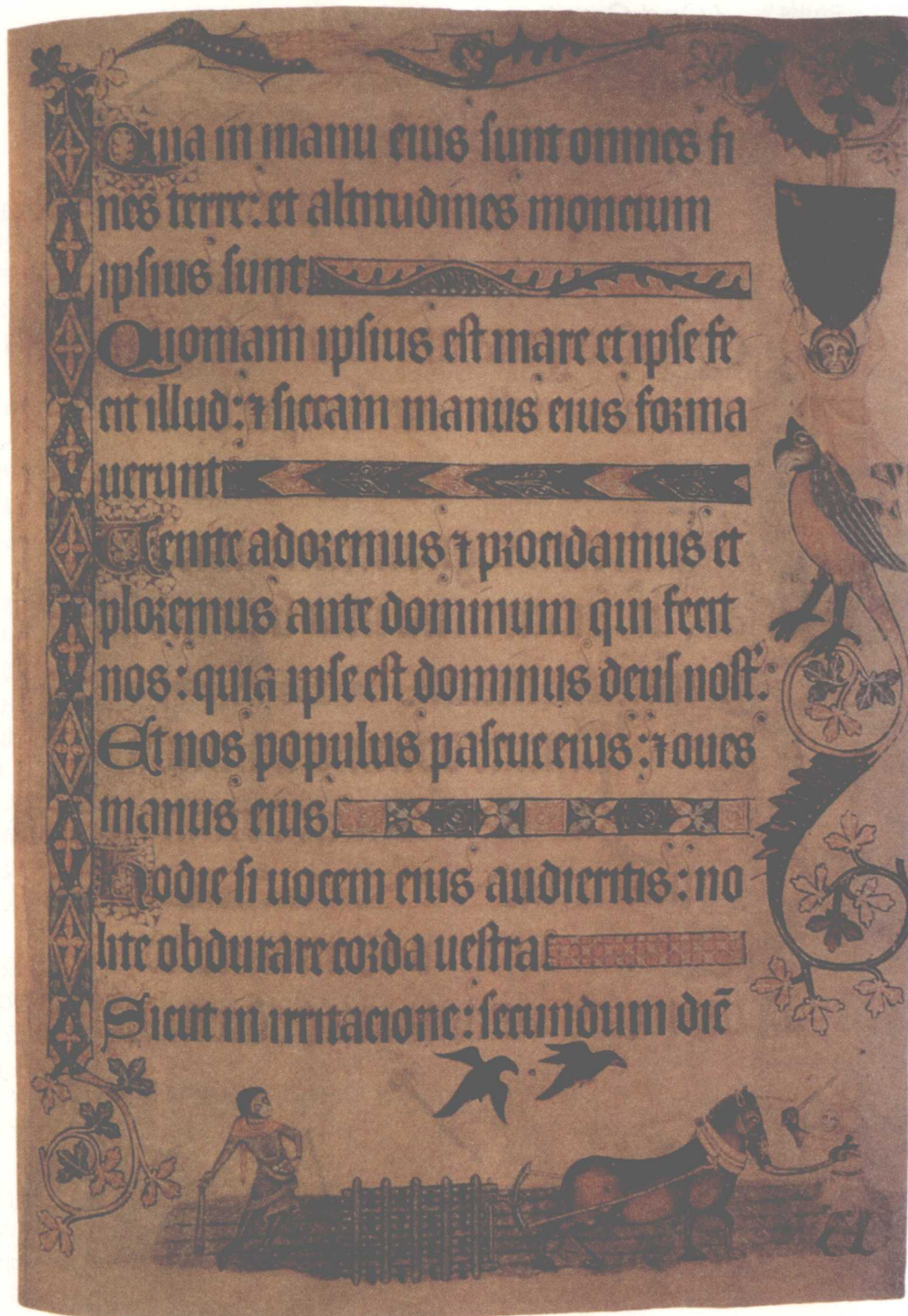
《鲁特瑞尔诗篇》在风格上与 1320 年东盎格鲁的手抄本可有一比，尽管它是在东盎格鲁中心制作还是由巡回的抄写员和艺术家创作还不得而知。插图和页面边缘的装饰都体现出中世纪后期艺术中不断成长的自然主义风格。页面边缘植物枝茎上伸

展出来的叶子尽管在现实中不存在，但外形上还是与真实的三裂片植物——如常春藤——的叶子非常相近，此外，马及其装备、各种鸟类看起来也是描绘得相当细致精确。

与只在大写首字母上有装饰效果的罗马式风格（参见第 46—47 页）不同的是，哥特式装饰扩展到了页面边缘的空白处。《鲁特瑞尔诗篇》带尖刺的植物中包含着很多丑陋的杂种生物，人们猜测它们代表了肉体的罪恶，但同样它们也可能只是单纯的装饰。然而，在许多实例中，《诗篇》文本和页边的彩饰还是有所联系的，尤其在此页中，《诗篇》94.4（原文疑有误，应为 95.4——译注）写道：

“地的深处在他手中，山的高峰也属他”，文字就呈现在杰弗里·鲁特瑞尔爵士徽章边上。很可能此处是特意将属于神圣上帝的土地与下面描绘的人间地主的土地相提并论。

《鲁特瑞尔诗篇》部分页面下方的农业场景展现了 14 世纪庄园一年一度的轮作：耕地、播种、耙地、松土、除草及收获。在地主的领地上，土地留为地主自己所用，而工作则由长期依附于他的长工和只为其服劳役的佃农来做。历史课本中常用这些图画来展示中世纪农业生产的场景，但这也带来了一些问题。在此，当时使用单马耙地劳作和矩形的木制犁耙确实有据可查，所以耙地的场景看上去十分真实（除了木耙上装饰性的颜色和图案之外）。然而，严格意义上，这种彩饰不能看做当时情景的确切描述，因为它与早期农业场景的传统图示太过相关，而这种传统图示本是礼拜仪式手抄本上用来阐释历法的。我们应该记住的是，创作这些图画是为了供地主及其家族消遣，因此这两个人物表现的优雅，连同他们淡紫、橘红以及桃红色的服饰是艺术家根据赞助者的品位在调色板调制出来的，要说这是 14 世纪农民的真实装束显得有些牵强。



约 1330 年 羊皮纸手抄本装饰画
 Add.42130)

36×24 厘米 (14×9 英寸)

伦敦大英图书馆 (手抄本

《上帝创造动物》(God Creating the Animals)

伯特伦大师 (Master Bertram) 1340 年生于明登 (Minden), 1414/15 年卒于汉堡

金色色调的背景映衬着真人一半大小的圣父上帝形象, 形成鲜明的剪影式轮廓。上帝的长袍大得出奇, 渐亮的柔和光线、细致的色调分层渲染出一种雕刻效果; 上帝硕大的头颅和带点乡土气息的容貌将这种画风与优雅精致的法兰西、意大利哥特艺术特色区分开来。他的手势表明他正在创造动物(《创世记》1: 24—25); 他已在前一天创造出了鸟和鱼。所有形象都以自然主义风格描绘: 左边有公牛、熊、马、野猪、驴子、牡鹿和雌鹿、羔羊和狼、狐狸和几只兔子、猫头鹰和在上空飞翔的蝙蝠。右边是两只螃蟹、一条恐怖的鱼、长着长鼻子的鲟针鱼、鲟鱼和鲤鱼, 然后是一只天鹅、公鸡、孔雀还有两只金翅雀。

这是二十四幅祭坛画中的一幅, 只在星期天打开展示; 在大圣日里, 这一层会打开, 显示出一个雕刻屏风。这二十四场景按次序分成六组, 描绘了“上帝创世”、“亚当和夏娃”、“该隐和亚伯”、“亚伯拉罕、以撒和雅各”、“基督降生”和“幼年基督”。“上帝创世”系列雕塑包含了六天故事之中之外的大量象征性内容。例如, 第一个场景展现的是背叛天使的坠落, 这一主题《创世记》中并未提到, 但解释世界罪恶之源的《圣经》注解使之广为人知。创造动物看上去是充满了田园诗风格的景象, 但这一表面现象颇有欺骗性: 事实上, 狼正在凶猛地攻击绵羊, 而海怪呲牙咧嘴、咄咄逼人, 这一切证实了亚当和夏娃堕落前世界上就存在着邪恶, 即使《创世记》中的乐园也需要耶稣基督的拯救。

记载这一祭坛画的年代是1379年, 我们从文件中得知它是伯特伦大师的作品, 这位大师生于威斯特法利亚 (Westphalia) 公国的明登。1383年, 它被竖立在汉堡圣彼得教堂里。据记载, 伯特伦大师从1367年起居住在汉堡——那时他似乎已是城里首屈一指的画家——直到1414年或1415年去世。汉堡是商业同盟公会波罗的海贸易联盟的成员, 14世纪末期, 它正在从14世纪50年代的毁灭性瘟疫中逐渐恢复。这是一个繁荣的城市, 但并不

是当时主要的艺术中心, 使之闻名遐迩的是五百个酿酒厂以及它向法兰德斯、英格兰和丹麦出口的鹿。人们对伯特伦大师师出何门一无所知: 温和的大型人物造型从根本上来源于乔托时代的意大利绘画(约1267—1337), 但是伯特伦如何从何处学得这些技艺仍是未决之论。从风格上讲, 他的人物与特奥多里克 (Theodoric) 大师及1370年波希米亚流派最为相近, 但当时巴黎也流行意大利风格的造型。充分展现的人物人性以及风景和动物中的自然主义风格都是1400年左右典型的国际哥特风格 (International Gothic style), 而这一风格是北部欧洲早期文艺复兴的先驱。

祭坛画 (altarpiece, 或称 retable) 将成为欧洲宗教绘画的主要形式, 但当时它却是相对的新生事物。遮挡祭坛前部的幕布从台面到地面覆盖了整个祭坛 (现存许多11世纪到13世纪的纺织品、象牙或金属制实物, 还有一些画板画), 相比之下祭坛装饰只是放置在祭坛后面或祭坛之上。13世纪中期起它开始普遍流行起来, 这似乎与世人更多地参加弥撒仪式有联系。此图是一幅有着复杂神学内容的祭坛画, 它很可能是由一位神职人员设计的, 但这种画主要还是由世俗的善男信女以个人或帮会团体的名义捐赠的。

伯特伦大师的祭坛画躲过早期宗教改革的“反拜像运动”而幸存下来, 但是1596年教区牧师下令拆下此画的一部分; 被拆下的两翼便消失在人们视野之中。1731年, 这幅装饰画被送往梅克伦堡的格拉博 (Grabow) 教区教堂, 从此以“格拉博祭坛画”闻名于世。1900年, 艺术史家弗里德西斯·施利 (Friedrich Schlie) 发现并验证了它的真实身份。几乎同时, 它的两翼也被人们发现了。1600年左右, 其两翼被法兰德斯画家埃吉蒂乌斯·科瓦涅 (Aegidius Coignet) 重新利用。画家的那层涂料被擦掉以后, 伯特伦大师的绘图又重见天日。1904年, 在汉堡艺术馆, 整个祭坛画被重新组合在一起。



1379 年 橡木板蛋彩金粉 (tempera and gold on oak panel) 汉堡艺术馆 (Kunsthalle, Hamburg)

第二章 文艺复兴早期

1400—1500年 保罗·希尔斯 (Paul Hills)

文艺复兴早期，风格成为评价视觉艺术的主要概念。1424年，莱昂纳多·布鲁尼 (Leonardo Bruni) 借用古典主义的修辞用语，建议吉伯提 (Ghiberti，约1378—1455) 以意义深长、与众不同的风格为佛罗伦萨洗礼池制作铜门。这位身为人文主义者的佛罗伦萨共和国首相对作品主题或象征性视而不见，而只催促雕塑家展示优雅的风格和多样化的设计，可见除了艺术的内容，艺术的风格也将作为评判的焦点。

15世纪的艺术主题依然充满了宗教色彩，其诸多功能——表达虔诚、公民意识和王朝特色——几个世纪来都一成不变，但精神和物质间的关系被

重新界定。公爵领地管理人的画像几乎与圣母玛利亚画像不相上下，而圣弗朗西斯则因为与自然融为一体而受人推崇。能识数、读写的银行家及商人阶层支配着佛罗伦萨和布鲁日，那里形成了容纳各种新兴现实主义作品的市场，一批极具竞争力的雕刻家及画家的作品掀起了人们关注、评论、展示以及最终买卖艺术品的新时尚，他们反过来又推动着这个市场的发展。

这一切都不是一蹴而就的。早在14世纪初的意大利，乔托就在他的系列壁画中突出了观看者和画面故事之间的移情效应。乔托在有限空间用光线塑造人物的作法对马萨乔 (Masaccio) 深有影响。乔托的画作《嘲弄基督》 (Mocking of Christ，约1305—1306，帕多瓦竞技场礼拜堂 [Arena Chapel, Padua]) 像是舞台上演出的戏剧，画面布景——彼拉多的帐篷——仿照罗马建筑周柱中庭的样式，这样乔托就先于多纳太罗 (Donatello) 以古代建筑为模型勾画出极具历史真实感的建筑物。仿古风格为了表明自己与哥特风格及近期各种过去风格的差异和区别，尤其强调委托人的品位以及艺术家的想象力。如果没有政治促因，古风复兴不会取得这种速度：对波哥·圣塞波克罗 (Borgo San Sepolcro) 的议员们而言，皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡 (Piero della Francesca，又译弗朗西斯卡的彼埃罗) 绘画中人物的罗马内涵赋予了城镇古代基石中凝聚的尊严；对洛多维克·贡札加侯爵



马丁·施恩告尔 (Martin Schongauer) 是丢勒 (Dürer) 之前最精良的雕刻师。其《圣母之死》 (Death of the Virgin，约1475) 被广泛模仿。



乔托的《嘲弄基督》(Mocking of Christ, 约1305—1306)表现了对文艺复兴风格之本——戏剧性要素的把握。

(Marquis Lodovico Gonzaga)而言,凯撒帝王之像象征着权威;对法国的艾蒂安·谢瓦里埃(Etienne Chevalier)而言,古式大厅就是引领世界时尚的标志。但对为数不多但声明显赫的女性资助人(如统治者的妻子、遗孀或修女)而言,仿古风格在个人形象方面没有太多可借鉴之处。因此在意大利,女性时尚依然拘泥于法兰西和勃艮第宫廷的奢华服饰。

意大利和北部欧洲艺术对比最鲜明之处当属对人体的描绘。人文主义者把人体提升到秩序、等级之典范这一高度,他们发现了古典裸体造型的力量与优雅;而包茨(Bouts)等北部欧洲的艺术家则认为人体是脆弱的,他们无微不至地将皮肤、眼泪和毛发记录下来。对关注形式而非内容的意大利人而言,人体是均衡和精力(就裸体男性而言)的象征,但表现这一点的是社会普遍接受的英雄之躯,而不是劳动者劳作的身形。

在整个欧洲,肖像绘制是一项不断扩展的事业,如果艺术家无力将赞助者的面孔和身份描绘得生动威严的话,他将无事可做。世俗肖像画盛行

的原因部分归功于古罗马胸像和钱币的声望,但人们遵循中世纪先例,依旧将肖像画插入到宗教场景中。任何觊觎权力的家族都要想方设法将血统和婚姻留作纪念,随着宫廷显贵将小礼拜堂补作纪念堂,肖像画的区域也拓宽了。在曼特尼亚(Mantegna)的壁画堂(Camera Picta)中,肖像画涵括了整个贡札加家族和整个宫廷。

15世纪,艺术技巧更为精湛,思想传播也异常迅速。时至15世纪60年代,意大利人就已纷纷效仿起凡·艾克(Van Eyck)采用釉料油彩的做法。艺术向着叙述性现实主义风格或透视鉴赏方向发展;检视早期荷兰画板画和油画,经常可见其复杂的底稿,而在意大利,纸上素描对设计透视和图案来说更为重要。截至该世纪最后三十几年,高质量出版物——无论世俗还是宗教出版物——在整个欧洲的发行激励着艺术创新,带来了具有布鲁尼推崇风格的作品不断问世,并保证了这些创新技术和新作能在手工艺作坊之间和委托人之间相互交换。



安东尼奥·波拉约洛(Antonio Pollaiuolo)的《裸男之战》(约1472)是动态裸体画作的典范。

《希律王的盛宴》(The Banquet of Herod)

多纳太罗 (Donatello, 即 Donato di Niccolò di Betto Bardi) 约1368年生于佛罗伦萨, 1466年?卒于佛罗伦萨

15世纪早期的佛罗伦萨沉浸在精通文法和修辞学的人文主义者所营造的氛围里, 回归古典主义的风尚从文学领域扩展到艺术领域。在人文主义者眼里, 哥特风格是一种外来的、几乎可以说是野蛮的舶来品。通过研究托斯卡纳当地的罗马风格以及对古典主义风格标准及尺度的复兴, 菲利普·布鲁涅内斯基 (Filippo Brunelleschi, 1377—1446) 带头对哥特式建筑进行清除。但在他兴建的建筑完工前, 他就已经在对画板上展现了他在几何造型上的功底, 显示出单点透视原理。他的佛罗伦萨同乡多纳太罗就是最早注意到这种价值重大的错觉技巧的艺术家之一, 因为据当时描述画板画的传记作者记录, 布鲁涅内斯基在一个年轻雕刻家的陪伴下造访过罗马, 他们一起测量甚至发掘了古代建筑。在多纳太罗首尊青铜浮雕中, 他将希律王的宫殿构建成毋庸置疑的罗马式建筑, 其结构显示了线形透视卓越的表现力。

施洗者圣约翰被斩首的故事是福音书中最恐怖的故事之一。莎乐美 (Salome) 答应在继父希律王的寿辰宴会上跳舞, 但条件是希律王满足她的任何要求; 在母亲希罗底 (Herodias) 的唆使下, 她要求得到施洗者圣约翰的人头, 希律王极不情愿地实现了自己的誓言。在至多7.5厘米 (3英寸) 厚的浮雕中, 多纳太罗为了吸引观看者的注意力调整了视点顺序, 从而将这一可怕故事的高潮逼入观看者的眼帘。给希律王呈献人头和舞蹈的莎乐美两个场景间的没影点轰然冲击画面中心。事实上, 地板和上方的没影点略微不同, 但作品中更明显的是, 整部作品构图的细部 (如投射的光线和桌面上的刀子) 加强了画面的节奏。上半部窄长的浮雕中, 建筑物将场景分割开来——中景是一名乐师, 后面是捧着施洗者头颅的队伍——这里采用了罗马图拉真柱形式的叙事方式。意大利施洗池是公共引以为豪的核心所在, 因为和基督教社会一样, 这里的孩子是在受洗礼时登记为公民的。锡耶纳由世俗人士来掌管维护大教堂及其洗礼池的工程委员会

(Operaio)。1416年, 这个委员会启动了一项计划, 制作由刻画施洗者生平的系列青铜浮雕组成的六边形镶嵌装饰洗礼盆。1432年, 多纳太罗接手了《希律王的盛宴》这一原本委托给锡耶纳雕塑家雅各布·德拉·奎尔恰 (Jacopo della Quercia, 约1374—1483) 的作品, 四年后佛罗伦萨就来取走了作品。与此同时, 佛罗伦萨施洗室两扇铜门的作者、多纳太罗年少时的老师劳伦佐·吉伯提 (Lorenzo Ghiberti) 也受委托参与创作; 这样一来, 锡耶纳洗礼盆就像文艺复兴早期许多耗资不菲的雕塑作品一样, 把当时的主要雕刻家卷入一场竞赛中, 这种竞赛刺激着个人的雄心壮志, 也铸成了被逐渐具有辨识力的公众评价为艺术进步的成果。没有一位艺术家像多纳太罗一样为早期文艺复兴贡献了如此之多的动力。

在亚里士多德的政治理论、西塞罗和昆体良 (Quintilian) 的雄辩术等古典主义巨匠思想的指引下, 人文主义者坚信公众生活载体即个人的意愿和“价值”, 多纳太罗为这一信念提供了有效的表现形式。正如讲演术是用编排好的语言说服听众一样, 多纳太罗的艺术就像戏剧舞台一样为了影响观众而设计。为了达到这一目的, 他使用了人体与褶皱衣物的反差以及舞蹈的迷醉动作和织体粗滑相间的视觉效果。人们在施洗室的微光里, 特别是在烛光下看《希律王的盛宴》, 它表面所镀的金光和雕镂引起的明暗对照变化莫测、生动如画。多纳太罗的雕塑让从马萨乔到米开朗基罗时代的艺术家学会了如何通过双手、肩膀和脖子的扭转以及簇紧的眉毛确切地表现姿态。这种艺术——与基督教象征主义相关甚少——面向的社会在很大程度上由商业和世俗文化主导, 这样的社会关注用政治方式解决暴行和苛政。在公民人文主义思想背景下, 多纳太罗的雕塑提出要更直接地关注人体, 将人体作为审视和被审视的对象, 而且将这一力量之源作为有效的工具。多纳太罗是意大利文艺复兴早期最具广泛影响力的艺术家。



1423—1427 年 镀金青铜 60×60 厘米 (24×24 英寸) 锡耶纳大教堂洗礼堂 (Cathedral Baptistery, Siena)

《圣彼得为新教徒施洗礼》(St Peter Baptizing the Neophytes)

马萨乔(Masaccio, 即 Tommaso di Ser Giovanni di Mone Valdarno), 1426 年卒于罗马

1401 年生于圣乔凡尼瓦达诺城堡(Castel San Giovanni di

中世纪艺术中的光线(通过色彩的光亮或表面色泽而展示出来)意味着珍贵和神圣;而文艺复兴时期的光线则暗示着阳光——更加世俗,却让人感觉澄明、受到鼓舞。人文主义者、艺术理论家以及15世纪早期佛罗伦萨桂冠艺术家阿尔贝蒂(Alberti, 1404—1472)宣称:“我们都热爱开放和光明的东西。”马萨乔在布兰卡契礼拜堂(Brancacci Chapel)描绘的人物形象,无论是《圣经》人物还是当代人,都走出来沐浴在白昼的阳光里。他用一个场景成功地解决了如何描绘圣彼得用影子治病这一难题。在讲述圣彼得为新教徒(刚皈依基督教的人)施洗礼的画面中,光线被多重人体所阻挡,而洒落在面孔上的光线让人想起希腊语中的“洗礼”一词,即“photismos”,意为“启蒙”,这样光线就成为叙述故事的一种手段。

布兰卡契礼拜堂的灰泥壁画采用在湿石膏上作画的技巧,这一技巧1300年左右在意大利得以成熟和完善。灰泥壁画的第一步就是在砖石上覆盖一层石膏,画家会用红土染料在上面描绘出草图;然后 he 从上到下铺一层细腻的石膏,即“intonaco”,并将其分成块状,每块大小适于一天的工作量。因为画家必须在湿石膏上作画,每天的石膏块面积即“giornate”就由要绘制的内容决定。马萨乔以运笔迅速著称,他的作品《圣彼得给新教徒施洗礼》只需粉涂十次石膏块,天空和群山的大部分是一次完成的,然后再单独为圣约翰的头像保留一块石膏块。一旦涂料和石膏粘合干硬起来,要做基本的修改就得铲碎整个石膏块。依据意大利中期灰泥壁画的伟大传统(马萨乔是其中的佼佼者),画家必须事先思考并依据教堂的空间、光线和观察点进行现场规划,然后毫不迟疑地开展工作。

团队合作是当时典型的工作方式。有关圣彼得的生平画作最可能是在1424年由画家马索里诺(Masolino, 约1383—?1447)发起的,他很快将朋友马萨乔引进来成为共同创作者。马萨乔可能设计了楣梁(architraves)和边角壁柱的古典主义框架——它们将各个故事分层排列,在其相对映

衬的场景中也能看出这一设计构思。上层中,“施洗者约翰”与马索里诺“布道的圣彼得”相互映衬,重复描绘的深山跨过祭坛后的墙壁将两个场景的背景联系在一起。

委托创作这一系列圣彼得画像的很可能是一个比较富裕的丝绸商人菲利斯·布兰卡契(Felice Brancacci)。菲利斯拥护佛罗伦萨政治派别中的亲教皇党派,他们以此进一步解释了首位教皇约翰所选择的生活。除此之外,卡迈因(Carmine)圣母院所属的加尔默罗会的修道士(Carmelite)也是教皇制度的支持者。他们宣称曾目睹过圣彼得本人传教,这样就将其宗派渊源追溯到教会最久远的年代。如果布兰卡契出钱雇佣这些画家,加尔默罗会的修道士肯定会对其要展现的确切主题和内涵提出建议。

然而,加尔默罗会修士和布兰卡契都不会预料到,下一个世纪甚至更长的时间内,这个礼拜堂——如瓦萨里所记——会成为达·芬奇、米开朗基罗和拉斐尔前来学习的教室。现实主义与高尚道义结合的方式强烈地影响了后代艺术家。他们推崇《圣彼得的施洗礼》中因寒冷而颤抖着等待受洗的裸者形象——注意后面衣物由绿至紫的色彩变化营造了光学上的颤动效果。但是马萨乔控制了画面要素的现实主义细节,通过对照手法构筑出讲述人类命运的故事。如果颤抖的男子生动地表现出战栗(即使健康的人类躯体也是脆弱的)效果的话,那么跪着的男子则像一尊古代裸像一样充满着自信和英雄气概。这样的强烈对照丝毫不机械呆板;连续的空间、深入的秩序以及动感的效果把它们连接成一体。毫无疑问,马萨乔研究过朋友多纳太罗的雕塑以及古代宝石、石棺及小雕像,事实证明他还从生活中汲取营养,这在描绘其艺术家朋友、贵族以及搬运工的画像中可见一斑。他的秘诀就是把崇高的正统气势和柔和的随意特色融为一体,他乐于为一个诚纳贤良、包容有着七情六欲之人的基督教社会创作绘画。站在圣彼得之后、身着当时装束的两个人物可能是布兰卡契家族成员,他们置身事外、彬彬有礼的形态衬托着新教徒的敬畏之情。



1426—1427 年 灰泥壁画 255×162 厘米 (100×64 英寸) 佛罗伦萨卡迈因圣母院布兰卡契礼拜堂 (Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine, Florence)

《从十字架上抬下基督》（*The Deposition of Christ from the Cross*）

弗拉·安吉利科（Fra Angelico） 约1397年生于佛罗伦萨附近，1455年卒于罗马

就在马萨乔绘制完布兰卡契礼拜堂壁画之后不久，一个被后世称为弗拉·安吉利科（Fra Angelico）的多米尼克会年轻僧侣创作了一件祭坛画，我们能从其中追寻到佛罗伦萨艺术从哥特风格到文艺复兴风格的转变。三个尖顶装饰描述了“基督复活”、“墓地的两玛利亚”以及“Noli me tangere”（“不要摸我”，基督复活后对抹大拉的玛利亚说的话），老一代艺术家劳伦佐·摩纳哥（Lorenzo Monaco）在1425年去世前也曾画过此画。在劳伦佐的画中，人物和岩石在传统的金色背景上的侧影随着哥特式尖耸穹顶的旋律摇曳。与之不同的是，安吉利科的主画面展现了一种更稳定的全新秩序。

画面中心是基督的遗体，如同圣餐中基督遗体的替代物圣体饼一样引人注目，圣体饼在弥撒中也是被高高举起的。在中世纪虔诚的信仰中，梯子代表从物质境界升至精神境界的常用形象，而此处基督的身体轻盈若无，宣示着升天。基督的脸沐浴在光亮中，呼应着光环上刻写的“光荣之冠”。他的身体上还有着鞭挞的伤痕，这种伤痕不是采用阿尔卑斯山以北的现实主义赤裸裸的手法，而是在苍白的肉体上用淡绿的斜线描绘而成。

安吉利科的画作用无与伦比的蛋彩画技巧（使用蛋黄调制的乳液）精心绘制而成。蛋彩有着洁净、风干迅速的特性，绘画时必须使用柔软的白鼬毛笔以细小笔触耐心描画。安吉利科绘画的亮度取决于下层光滑白色石膏粉（白垩）的底色和高质量的颜料——只添加了白色进行提光、没有使用复杂的混合剂。冷、暖色调的对比是最迷人的，例如淡绿肌肤上浮现的玫红色，那是生命律动的色彩标识。那个时代，男女在教堂或者在城镇的广场上听讲道时需隔离，安吉利科作品契合时代需求，将男女隔离开来。女人们的任务就是装扮基督、为下葬做准备：抹大拉的玛利亚用眼泪清洗他的双脚，圣母玛利亚跪倒在尸布前，其他的女人正在准备尸布和毛巾。男人的任务更为理性：他们面对基督的尸体和基督

受难的器具陷入沉思。右侧一人手执三颗长钉和荆冠，荆冠把（远处的）坟墓围绕起来。通过这种巧妙安置荆冠的方式，安吉利科将象征物转化成一种空间技巧，就像多纳太罗的《希律王的盛宴》（见第61页图）浮雕一样，把观众的目光从前景吸引到远处。

天空取代了传统的金黄色背景。文艺复兴早期艺术融入了对叙事过程的暗示，讲述故事发生前后的内容，即便在这一静态肖像作品中也有体现。左边，基督在十字架上死去时带来的灰暗阴云正退向耶路撒冷城后；右边，如上文所述，展现了基督遗体的归宿——墓地。

《从十字架上抬下基督》来自佛罗伦萨圣三一教堂（church of Santa Trinità）的史特罗奇礼拜堂（Strozzi Chapel），极有可能是家族族长帕拉·史特罗奇（Palla Strozzi）委托创作的。帕拉是佛罗伦萨寡头政治集团最富有的成员，和他的政治对手美第奇（Medici）一样也是位银行家，1423年时他已经为自己家族委托创作过一组圣坛装饰画，该画由秦梯利·达·法布里亚诺（Gentile da Fabriano）绘制，题为《三王朝圣》（Adoration of Magi，佛罗伦萨乌菲兹美术馆[Uffizi]），这幅作品把奢侈的金色以及精美的细节描绘融为一体。安吉利科的《从十字架上抬下基督》水准同样很高。秦梯利用衣物纹理、现实主义风格的平面描述来传达奢侈的意蕴，安吉利科则凸现精美外形的轻盈感、均衡的间隔以及纯净的颜色。但是15世纪流传的安吉利科对宗教极为虔诚的传说遮盖了史特罗奇及之后的赞助者美第奇家族为这些特征和其他品质着迷的事实。《从十字架上抬下基督》充溢的神性以及其几近完美的纯洁和雅致（或许正因如此）使劳苦民众在画面中毫无容身之地。虽然安吉利科在右侧布置进一群头上没有光环的人，但他们身着理想化的当代服饰，头戴表明高贵社会身份的帽子，可能这些人中就有史特罗奇家族的男性，只有他们才有与神圣人物分享光明和空间的特权。



约 1430 年 画板蛋彩画 176×185 厘米 (69×73 英寸) 佛罗伦萨圣马可博物馆 (Museum of San Marco, Florence)

《罗林大臣的圣母子像》(The Virgin and Child with Chancellor Rolin)

扬·凡·艾克(Jan Van Eyck) 约1390年生于马斯特里赫特(Maastricht), 1441年卒于布鲁日

15世纪艺术中占优势的有两大门派,一个基地在托斯卡纳区(Tuscany)和意大利北部,另一个在勃艮第和荷兰。这些地区贸易互相关联,是欧洲城市最密集的地区。在托斯卡纳,雕塑作品和灰泥壁画彰显新风;在荷兰,画板油画挑战手抄本彩绘,成为为现实主义新标准打下基础的创作方式。

自1300年开始,油画染料就被作为一种固着剂零散使用。但直到1420年,绘画中才开始全部使用油画染料,而且因多种颜色的需要可以上到六层透明色涂料。将油画染料改进成透明色涂料应归功于扬·凡·艾克。从成人到去世的大部分时间里,他都是勃艮第公爵“善良的腓力”(Philip the Good)的雇佣画家。除了腓力,艾克的委托人主要是居住在布鲁日的意大利商人或者是公爵雇用的律师、理财家——这些人既不是职员也不能与拥有土地的贵族一样财大气粗。贵族们把大量巨资耗费在家族侍从的制服、精良的布料、挂毯、金属制品、宝石以及奢华的手抄本上;商人们和职业的行政阶层则花一部分钱购买画板油画。他们也拥有了象征奢侈的物品,例如金线布料(蚕丝或毛线与金线交织而成)、大理石石雕、很少有人买得起的珍珠和红宝石等,他们手中拥有的城乡风景画比其拥有的任何地产都要多。

但是仅仅用新贵购买华而不实的物品这一说法来解释早期荷兰绘画会忽视世俗资助人、传统的基督教崇拜与油画新生的可能性这些因素之间的微妙融通。从艾克许多画板油画的拉丁题词上不难看出,画家和他的委托人学会了在复杂的宗教礼仪文本和注释中寻找自己的出路。中世纪后期,世俗崇拜逐渐集中到圣母身上,她的形象有时是一家之母,有时是尊贵的天堂女王。这种家居形象和高贵圣灵形象的结合似乎吸引了生活康裕的城镇居民,凡·艾克对赞美两种形象都很在行。《罗林大臣的圣母

子像》一画中占支配地位的是神圣形象。这一点无疑符合了尼古拉斯·罗林(Nicholas Rolin, 1376—1462)的雄心。他是腓力的大臣,行政部门最富有的一员。罗林当然能买得起他在油画中所穿的最时尚的金线布料,此画是为其在欧坦的查斯戴尔圣母教堂(Notre Dame du Chastel in Autun)举办家庭礼拜堂创作的。罗林慷慨地为教堂捐赠礼物,包括给圣母的王冠。但是如果艾克油画中天使举在圣母头上的金王冠暗指实物的话,那么罗林的画像就只是形象上的真实了。这个宫殿难以置信地通向外界,它与勃艮第的任何宫殿绝无相似之处,凡·艾克的创造体现在其效果上。描绘细致、层叠绵延的城市融入了在乌特勒支(Utrecht)或列日(Liege)才能看到的建筑风格,但这种融合是全新的,这些群山是虚构出来的。

从不止一个方面看这幅画,凡·艾克为罗林创作的是祈祷的回应。这位大臣面对《日课书》沉思,他召唤出身居圣城耶路撒冷的圣母,即身穿富丽长袍、怀抱圣子而坐的高贵圣母。雕刻在柱头的“创世纪”场景让人想起人类的堕落和被拯救的需要;捧着“世界救世主”权球的圣婴举手为罗林赐福。罗林无圣人相伴,形体只比圣母略大,在宫殿内空间和光线的作用下,他和自己的幻觉融为一体。把捐赠人和幻像结合在一起的还有色彩:圣母通常身着红蓝两色,但此处艾克把蓝色“借用”到罗林的祈祷台上。如拱廊上方两个半截窗户上彩色玻璃提示的一样,红蓝两色是北部教堂彩色玻璃的主色调。因为彩色玻璃要在黑暗的背景中才能发出光彩,所以艾克对场景进行了巧妙处理,确保珠宝和深颜色有相对的深色调来映衬,以便让它们焕发光彩。艾克风格的新型教堂(或神殿)是对市区敞开的,这样远处城市的宝塔和建筑的尖顶就为基督编制了一顶精致的王冠。



约 1433—1434 年 画板油画 66×62 厘米 (26×24 英寸) 巴黎卢浮宫

《埃斯特王族的公主像》 (*Princess of the d'Este Family*)

皮萨内洛 (Pisanello, 即安东尼奥·皮萨诺 [Antonio Pisano]) 可能 1395 年生于比萨, 1455 年卒于罗马

皮萨内洛通过为意大利半岛的皇族——费拉拉 (Ferrara) 的埃斯特王族、曼图亚 (Mantua) 的贡扎加王族以及那不勒斯的阿拉贡家族的阿方索一世 (Alfonso I of Aragon in Naples) ——效劳来开创自己的事业。幸存下来出自其手的画作要比达·芬奇之前的任何艺术家都要多, 这表明他的眼光超越了晚期哥特画家和插图绘制者, 他一该他们惯用的造型书模式, 通过绘制动物、鸟类、人和着装人物来磨炼自己的观察力。皮萨内洛用同样敏锐而不动声色的态度摹画着马的口络、猎犬的毛皮、苍鹭的羽毛和人的耳朵。与多纳太罗、马萨乔和皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡不同, 他为人物作画时不是采用自恃聪慧者向观众作介绍的夸张方式; 相反, 他们被画家描绘得与观众完全分离、毫不相干, 这种锐利的眼光为他赢得了诗人们的赞誉, 希腊学者莱昂纳多·埃斯特的家庭教师维罗纳的瓜里诺 (Guarino of Verona) 更是对其盛赞不已。摹画动物和人类激发了他的想象力: 诙谐的他曾给一个耀武扬威的朝臣穿上模仿孔雀尾巴的制服。

皮萨内洛不仅是一名画家, 他还完善了文艺复兴时期勋章的样式, 勋章正面绘制头像, 反面是风景图案。作为徽章设计家, 他的技艺大受皇族欢迎, 这些皇族热衷于复兴将自己形象四处分发的这一古代传统, 这也使得他既成为一名能够在圆盘内创作完美侧面像的设计师, 又成为风景图案的发明人, 并因此声名远扬。这些新颖的个性化徽章激发出涉世较深的观众对之进行解读的兴趣, 故而在权贵圈里备受欢迎, 成为因泛滥而贬值的盾形徽章的替代品。

这幅纪念肖像画中, 皮萨内洛描绘的是一位风华正茂的公主。这幅画板画似乎被设计为独立作品。没有题词能说明被画人的姓名, 但刺绣在袖子后的罐口长出根须的带链罐子是费拉拉侯爵莱奥内洛·埃斯特 (Leonello d'Este, 1407—1450) 的图案。如果依附在她肩膀上蔓生的细枝 (意大利叫它杜松 [ginepro]) 暗示了该女士姓名的话——她

很可能就是莱奥内洛的妹妹吉内弗拉 (Ginevra, 1419—1440), 1434 年, 她嫁给了里米尼 (Rimini) 的领主西吉斯蒙多·马拉塔斯塔 (Sigismondo Malatesta)。装饰在礼服上的红、白、绿色是埃斯特家族制服的颜色。这样的肖像有时是送给准夫婿的; 偶尔也用来纪念刚因病过世的新娘。该侧面像采用了 15 世纪意大利标准侧面像模式, 这种模式男女通用。以荷兰画家为先锋, 男士画像逐渐采取正面或四分之三偏侧的角度, 因为这能更准确地表现被画者身份, 而且允许被画者和观看者直接的目光对视。但是女士还是得继续忍受侧面像, 这遵从当时的礼节, 它规定文雅的女士应该谦逊地低垂眼帘。一些现代的批评家把这种侧面肖像解释为女性像被钉住的蝴蝶一样压抑在男性注视的目光中。虽然公主看似相当被动, 但是她充满警惕、高贵而威严, 与皮萨内洛绘制的强有力的莱奥内洛侧面像 (1441 年作, 贝加莫卡拉学院 [Accademia Carrara, Bergamo]) 外貌上几乎没有差别。

《公主像》比 15 世纪早期多数的肖像画至少大出三分之一, 皮萨内洛把特大的空间扩展到人物胸部之下, 包含了花丛缭绕的背景, 这样就巧妙地将勋章上分布在正反两面的形象结合到一起。头部——轮廓清晰、浮雕似的突出——设计成漂亮的勋章侧面像。公主的发际线高过额头, 这迎合了当时的理想发式; 艺术家还提高了她的耳朵, 以强调时下流行的细长脖颈。植物篱笆墙上生长着康乃馨、耬斗菜和玫瑰, 这些是与热情、婚姻和爱情相关的花朵; 它们吸引来的蝴蝶——赤蛱蝶、纹黄蝶和一只罕见的凤蝶——通常是复活的象征。花朵和蝴蝶共同暗示了文艺复兴诗歌钟爱的主题: 青春的美丽与短暂。一只赤蛱蝶看起来太大了, 显得并不在公主身后; 是否皮萨内洛希望文雅的观众认为那是只飞落在画板之上的蝴蝶呢? 古希腊画家宙克西斯 (Zeuxis) 所画的葡萄栩栩如生, 曾招来啄食的鸟儿, 是否皮萨内洛也希望观众也一样被艺术蒙骗呢? 如果是, 这也是值得诗人称颂的巧妙构思。



约 1440 年 画板画 42×30 厘米 (17×12 英寸) 巴黎卢浮宫 (Louvre, Paris)

《捕鱼神迹》(The Miraculous Draught of Fishes)

康拉德·维茨(Konrad Witz) 约1400年生于罗特魏尔(Rottweil)?, 1445/6年卒于巴塞尔

14世纪90年代, 仙尼诺·琴尼尼(Cennino Cennini)在意大利著书立说, 建议画家们可以对几块搬进画坊的奇石进行想象, 借以创作出风景背景; 而到了15世纪中期, 在乡土自豪感的激励下, 画家们纷纷开始记录当地的地形地貌。弗拉·安吉利科为附近的科尔托纳(Cortona)创作的祭坛画中就绘制了特拉西梅诺湖(Lake Trasimene)的风光(《天使报喜组饰》[The Annunciation]中祭坛台座上的绘画《圣灵降临》[The Visitation], 公元1435年, 科尔托纳主教区博物馆[Diocesan Museum, Cortona]), 而皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡几次描绘了其出生地波哥·圣塞波克罗(Borgo San Sepolcro)的风景。基督教艺术中风景画的完善与诸多世俗资助人的影响有关, 另外, 这些资助人希望宗教物品能够更亲切、更本地化, 这也影响了风景画的完善。以至《罗林大臣的圣母子像》(参见第67页)中神圣的耶路撒冷也是由真实的城镇风光和街景构成的。

《捕鱼神迹》的背景可能是中世纪早期绘画中对地貌最生动的描绘。康拉德·维茨将日内瓦湖作为圣经故事的场景, 画面利用有利的视野, 越过东南方的萨伏伊阿尔卑斯山脉(Savoy Alps)遥望到白雪覆盖的勃朗峰(Mont Blanc)。这幅画板画是日内瓦圣彼得教堂祭坛画的侧翼, 因此维茨将基督转移到瑞士湖泊的罪过反倒被日内瓦人接受并赞赏。

如果从教会政治的角度来理解的话, 将神迹背景设置为日内瓦湖这一现象有着明确的含义。1444年, 委托创作圣彼得祭坛画的要么是梅兹的红衣主教弗朗索瓦(Francois de Mez), 要么是萨伏伊伯爵(Count of Savoy)阿马杜斯八世(Amadeus VIII)。1439年, 在红衣主教的支持下, 萨伏伊伯爵在巴塞尔会议(Council of Basle)上被选为对立教皇(antipope), 成为对立教皇之后, 他取名菲利克斯五世(Felix V), 觊觎圣彼得的王位整整10年。在巴塞尔工作的康拉德·维茨应该对巴塞尔

会议政治形势有大体的了解。毫无疑问, 他接纳了教会资助者的建议, 将圣彼得的故事设置到萨伏伊伯爵的领域内, 以此证明萨伏伊伯爵是圣彼得的最新继承者。维茨画面中展现的新教皇领地沐浴着和平: 湖对面的远处, 一支在萨伏伊伯爵旗帜率领下的马队向着右方日内瓦方向前进; 远处的岸上, 妇女们在洗衣服; 农夫们安稳地照管着田地, 牧羊人放守着羊群。

若地貌和背景事件仅仅是宣传之需, 前景中呈现的混杂故事更是如此。它不是确切的“捕鱼神迹”故事, 因为《路加福音》5:1—11的记叙中提到了一张破鱼网和两艘船, 基督在其中一艘船上; 它也没有确切地描述圣彼得试图模仿基督行走于水上的故事, 因为故事是发生在暴风骤雨的夜里(《马太福音》14:22—23)。维茨画面中的宁静——显然衬托了其主旨——与复活的基督在加利利海上捕鱼的门徒们面前出现、要求彼得“喂养我的小羊”(《约翰福音》21:1—19)这一场景相近。显然绘画从这三处叙述中都借用了一些内容: 捕鱼神迹、水上行走和对彼得游牧的训令。依照巴塞尔会议辩论的精神——它强调教皇需要主教们的支持和指引——画面表明: 如果没有帮助, 彼得就会不光彩地沉下去。另一方面, 其身后承载着其他信徒的平稳、结实的船只则象征了教会的真实形象, 它是救赎之舟。

康拉德·维茨将宗教宣传转变成富有诗意的画面。他用蛋彩将现实主义自然愉悦的细节描绘——湖边的草丛、水底的卵石——和对雕塑造型的领会融为一体。三角形构图也极具张力: 基督被设计在船首和右岸楔形的墙壁之间。上方的山顶重申了基督形象, 它插入云层的山顶可能指基督即将升入天堂。从构图上, 这座山与岸边破水而出的岩石有联系: 它就布置在彼得下方, 可能暗指基督在上面建立起教堂的那块岩石。维茨笔下神迹中的风景与琴尼尼依照画坊岩石进行创作的方式相去甚远, 它明显地摆脱了模式化的影响; 他所发现的风光新颖动人, 画中对户外风景的真情实感也令人信服。



1444 年 画板蛋彩画 132×154 厘米 (52×61 英寸) 日内瓦艺术历史博物馆 (Musée d'Art et d'Histoire, Geneva)

《布拉克三联画》(Braque Triptych)

罗杰·凡·德·魏登(Rogier Van Der Weyden) 约 1399 年生于图尔奈, 1464 年卒于布鲁塞尔

初露锋芒的康拉德·维茨在 15 世纪中期北欧最有影响的艺术家中, 罗杰·凡·德·魏登的风格面前很快便黯然失色。魏登出生在图尔奈(Tournai), 曾是罗伯特·康平(Robert Campin, 活跃于 1406—1444) 的弟子。1436 年, 魏登被任命为布鲁塞尔官方画家, 自此开始了相当成功的职业生涯。和扬·凡·艾克一样, 他为一个富裕的城内顾客, 为“善良的腓力”(尽管他不是这位公爵的雇佣画家), 也为宫廷官员如罗林大臣等工作。一间大型、高效的画坊满足了人们对其画板画的大量需求。魏登事业的成功要归功于他作为设计家的技巧、艺术创新和传达情感的能力。有品位的资助者欣赏的是他画作中温和又带些理想化的现实主义, 而不是其老师康平的平淡无奇的细节以及时而表现出来的暴力场面。魏登画面中的优雅得益于意大利艺术的影响, 即他的一次罗马之行。但是和阿尔卑斯山以北的多数画家一样, 他采用大致透视法。阿尔贝蒂透视法(Albertian perspective)把画面空间作为插入人物的舞台; 而魏登将人物和空间构建到一起相互支撑。

《布拉克三联画》是精巧与统一等优良品质的体现。这些能折叠的画板画保存在它们最初的画框中, 比祭坛画略小但比多数轻便式板画作品要大。魏登将人物的半身像置于风景背景中的布局被人们广泛地模仿, 其追随者汉斯·梅姆林(Hans Memling, 约 1430/40—1494) 还将这种布局借用到了肖像画法中。这种宗教画在取消前景创作的同时给基督和圣人们进行了特写。《布拉克三联画》中横贯整个背景的同一地平线上的风景将空间、气氛统一成连贯的整体。画面上镌写的文字区分了话语和介绍: 施洗约翰、圣母和福音传道士约翰的话是弯曲的, 他们说的内容与救世主有关; 而抹大拉的玛利亚头顶上的话是水平的, 她介绍道: “随后玛利亚用一磅非常贵重的甘松香膏, 涂抹在基督双

脚上。”

与整个画面——从颜色到布局——有着微妙关联的抹大拉画板是 15 世纪艺术顶峰之一。去掉图画中的任何要素都不可避免地干扰到这种非同寻常的巧妙关联和画框中人物的摆放位置。魏登拒绝把她装扮成“荡妇”, 而是通过让她穿着低开胸、有奢华分离式双袖的紧身礼服, 来强调她的时髦的诱惑力, 他凭直觉将抹大拉与风景的色调和谐一致起来。抹大拉所戴的大块苍白丝绸头饰与她手中圆柱形的白色油膏罐相互呼应。凡·艾克有选择地使用白色创造高光泽, 而魏登则更慷慨地用其制造出一片冷静而苍白的。在各个深度空间大面积、反复使用的深浅不一的白色促生了寓意深刻的联想: 石灰岩悬崖背景衬托下洁净的油膏罐让人联想到另一种容器——在山石中采挖出来的圣墓。将三幅画面结合起来的冷色调反衬出灿烂夺目的权球, 衬托出基督的中心形象。

在主题上, 《布拉克三联画》革新了传统拜占庭圣像画中广为人知的“祈求”主题——圣母和施洗者约翰祈求救世主拯救基督徒。三联画外部标绘着吉翰·布拉克(Jehan Braque)和凯瑟琳·德·布拉班特(Catherine de Brabant)家族的盾形徽章, 他们于 1451 年结婚。吉翰是“善良的腓力”的行政官员之一, 卒于 1452 年, 因此这幅三联画可能是他妻子为救赎丈夫的灵魂而委托创作的。画中出现两个约翰——施洗者和福音传教士——可以通过吉翰的教名得到解释。我们只能猜想也许凯瑟琳准备首先展示她的同名圣人, 因为她更愿意认同抹大拉虔诚守墓的狂热举动。可以肯定的是, 布拉克三联画一直为凯瑟琳及其继承者所拥有。这个家族在家庭礼拜仪式上展开这幅三联画时, 画外围上衬托在黑暗背景上的头骨和十字架散发的忧郁被驱散了, 随之展露出来的是救世主和圣人们的图像, 他们近在咫尺, 在明亮的天空背景中显得栩栩如生。



约 1451—1452 年 画板油画 41×35 厘米 (16×14 英寸), 41×68 厘米 (16×27 英寸), 41×34 厘米 (16×13 英寸)
巴黎卢浮宫 (Louvre, Paris)

《默伦折叠双联画》（*The Melun Diptych*）

让·富凯（Jean Fouquet） 约1420年生于图尔，1481年卒于图尔

热衷武士风范和神话传说的贵族品位主宰着法国瓦卢瓦（Valois）王朝时期。从1415年阿让库尔战役（Battle of Agincourt）到1453年百年战争结束期间，频繁的战争给委托作品的创作以沉重打击：直到15世纪中期，画家受资助的机会才又多了起来，他们方能重新开始记载意大利当时的发展状况。

为法国艺术注入新活力的画家是让·富凯。他出生在卢瓦尔河谷（Loire Valley），在法国皇室的腹地居住和工作，诸多朝廷人士曾纷纷委托其进行创作。但是关于他的生平人们却知之甚少。一幅早期的小丑画展露了他对人物的见解及其对康平、凡·艾克现实主义风格的熟稔程度。15世纪40年代中叶，富凯来到意大利，当时他声名显赫，因此受邀为教皇尤金四世（Eugenius IV）作画。在意大利，这个法国人很可能开始接触弗拉·安吉利科和雅各布·贝利尼（Jacopo Bellini）的作品，而且与安吉利科一样，他也迷上了罗马的建筑。

回到图尔，富凯就把在意大利获取的知识运用到《祈祷书》（*Book of Hours*）的插图绘制中，此书是在1452年左右为查理七世的财政大臣艾蒂安·谢瓦里埃创作的。在几幅细密画中，他画到了罗马的纪念建筑，如图拉真柱、圣安杰洛城堡（Castel S. Angelo）和古老的圣彼得教堂——提及它们是因为时常作为国王大使到处游历的谢瓦里埃对其甚为赏识。在描绘捐赠人向圣母赠送献礼的细密画里，谢瓦里埃跪在一个源自古典主义灵感的大殿里，大殿由壁柱相连，中间镶嵌着彩色大理石厚石板。很显然，财政大臣非常喜欢这一建筑中隐现的现代性——超前于法国的那个时代，却散发着古代文明的芬芳，因为在委托富凯创作的折叠双联画中，这位大臣又出现在同样的背景中。

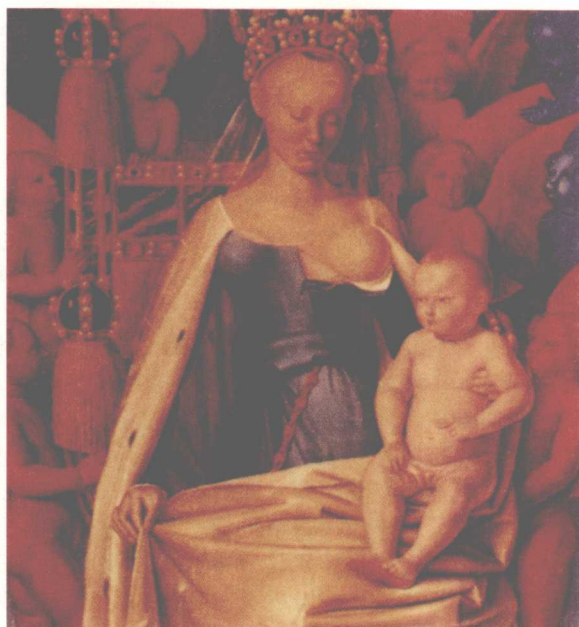
魏登的《布拉克三联画》是私密和热情的，而富凯为谢瓦里埃创作的双联画是恢弘而公开的，它的画面高度是前者的两倍多。这一双联画现今分别保存在安特卫普博物馆和柏林博物馆，而它们最初是镶嵌在华丽的蓝色天鹅绒上，安放在默

伦（Melun）圣母大教堂（Notre Dame）中谢瓦里埃妻子的坟墓之上的。这幅双联画的色彩力度十足——主色调是红、白、蓝——画面构图也十分庄严，就连站在教堂里较远地方的人都能感到冲击力。舍瓦利耶身着深红的长袍（红色是只为高级地方官吏定制的、相当昂贵的染料），陪伴他的是其命名圣人史蒂芬。捐赠人的名字用金字镌写在壁柱的基座上。富凯把画面中的建筑截断从而使背景空前地富丽堂皇，他施展突兀透视法（*plunging perspective*），赋予人物深刻有力的表现力。

《祈祷书》中的几张微缩画都从当代戏剧中借用了许多技巧，这幅双联画中华丽的装饰、不动声色的机智也极具戏剧化色彩。圣史蒂芬拥有高卢人的面孔和几乎超现实的傲慢神态，他托着让他殉难的石块——石块像精致的陨石，而鲜血从它造成的头顶伤口处滴下。与尼古拉斯·罗林的画像不同，那幅画中圣母和他共享一处空间（参见第67页），而谢瓦里埃的圣母幻像从所有的背景中提炼出来，既超凡脱俗，又奇怪地充满肉欲。圣母和圣婴坐在嵌镶珠宝的宝座上，周围簇拥着红色和蓝色的小天使和六翼天使。圣母衣衫敞开、腰身纤细，她给圣婴展示出一个完美的球形乳房，这里表达的似乎是对女性美率直的赞美，因为基督并未吃母乳，而是平静地指着另一幅画像中的谢瓦里埃。年轻圣母的吸引力从来没有这么张扬过：像皮萨内洛的《埃斯特王族的公主像》一样（参见第69页），圣母属于上流宫廷世界，她的皮肤象牙般苍白，耳朵高高在上以强调暴露在全透明面纱下的一抹赤裸的长颈。这些细节确凿地证实了圣母是以国王情妇、谢瓦里埃好友阿格尼斯·索雷尔（Agnes Sorel）为模特的传统说法，她曾指认谢瓦里埃为其遗嘱执行者。阿格尼斯1450年去世，以圣母玛利亚形象纪念她的画作可能是在其死后不久创作的。富凯的双联画清晰地展现了神圣天宫之景，有意识地反映了身处人间宫廷的委托创作人的思维方式。



约 1452 年 画板画 每幅画板 94×86 厘米 (37×34 英寸)
物馆 (Museum of Fine Arts, 右)



柏林国家绘画博物馆 (Gemäldegalerie, 左) 安特卫普美术博

《基督复活》(The Resurrection)

迪里克·包茨(Dieric Bouts) 约1415年生于哈勒姆(Haarlem), 1475年卒于鲁汶(Leuven)

15世纪,手工艺人制作、销售工艺品的权利是由行会控制的。艺人使用的材料决定他能加入哪个行会,画家行会内部根据画家们在画板、皮革还是其他材料上作画把他们进一步细分。在石膏板(即画板上涂了一层光滑的白色石膏)上作画是最昂贵也最受人尊敬的工作;而装饰家具、牛皮盾或扑克牌的工作最卑微。在布匹上作画也不如在画板上作画,因为在织物材料上作画时所需的准备时间较少、要求的技艺也较低,而织物轻盈的特质使其适合一些相对微贱的工作,如制作临时的节日装饰品或游行用的条幅。根据荷兰行会条例,在布料上作画的画家没有资格创作画板画,然而像包茨这样的画板画家却可以根据顾客需要在布料上施展才艺。

阿尔卑斯山南北的画家都创作了大量的布料画,但最突出的当属荷兰。作为欧洲亚麻贸易中心,荷兰的亚麻布料随手可得。多数此类作品都未能幸存下来,这极易让我们对从历史角度洞察15世纪绘画在功能上的广度和深度产生误解。

迪里克·包茨的《基督复活》是个例外。它连同《天使报喜》(洛杉矶盖蒂博物馆收藏)、《三博士来朝》(私人收藏)以及《基督入殓》(伦敦国家美术馆)三幅画都属于折叠祭坛画的侧翼画,中间的画幅是《耶稣受难》(布鲁塞尔皇家美术馆)。五幅画都绘制在质地精良的亚麻布上。如果加上框架的话,这座祭坛画会超过1.8米高(6英尺左右)高。既然这些画作共同收入19世纪意大利的收藏品中,那么它们可能确实是为出口意大利——尤其是威尼斯——而作的,选择亚麻布是因为易于运输。画的品质足以和任何木板祭坛画匹敌,它们与为数众多的布面画迥然不同。

《基督复活》的亚麻布材料用少许动物胶定形,然后用悬浊在同一水性染料溶液中的染料一层层薄薄地涂绘。因为没有石膏,平纹结构的画布使油画显示出优美一致的纹理,有着隐约的纤维质

地和浅黄的皮革色泽;随着画面的磨损,这种纹理更加明显,但是包茨对色调和质地的处理一定会使画面保持长久的整体性。凡·艾克的油性溶解液提高了透明度,然而胶质溶解液使得染料——尤其是粉笔白——具有不透明性。包茨调整了多种白色色调,降低其亮度使之成为灰色或燕麦粉色,并用朱红色的外衣和丝带把这些颜色衬托出来。这些祭坛画中,巧妙和谐的色彩调制出深邃冥想般的宁静:

《基督复活》还有黎明即将来临的预兆。

战胜死亡的基督像黎明的太阳冲破地平线一样从坟墓里站立起来。包茨围绕“复活”编排出一部紧凑的小剧,他将俯身沉睡的士兵、玩忽职守以侧面示人的看守和右侧惊愕的士兵相互对照。身穿白麻布圣职衣(牧师们穿着的白色长法衣)的天使重复着“天使报喜”时天使的祝福,这样,天使的致意引出了这幅祭坛画中关于救赎的故事,又最终宣告了基督的诞生。

包茨在荷兰鲁汶工作,他成功经营着一间大型画坊,1468年,他被任命为城市画家。他的风格比同时代的魏登更为现实;这种朴实无华的现实主义逐渐被视作典型的荷兰传统。包茨为各种团体以及城镇市民而不是贵族们创作作品,他拒绝给人物绘制威严的姿态和英雄般的相貌,也反对滑稽夸张或癫狂的表现形式,其画作中的各色人等都有着同样尊严、都寻求真实的情感。这种同情心反映在惊恐失措的士兵那张典型的荷兰面孔上,不经意间与后来的伦勃朗(Rembrandt)心有灵犀。

16世纪的莫兰诺斯(Molanus)评论包茨“在绘制乡村景致方面无人能比”,这也是包茨艺术易于为人接受的原因之一。当代观众不需精通神学就能将基督和太阳等同起来。沉浸在柔和微光中的风景让人浮想联翩并拉长了时间跨度:人物与故事融为一体,而此时三位玛利亚从城市到墓地还有很长的路要走。



约 1455 年 胶定型亚麻布 (glue size on linen) 90×74 厘米 (35×29 英寸) 帕萨迪纳诺顿·西蒙基金会 (The Norton Simon Foundation, Pasadena)

《基督复活》(The Resurrection)

皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡(Piero Della Francesca, 即 Piero dei Franceschi)

约 1420 年生于波哥·圣塞波克罗, 1492 年卒于波哥·圣塞波克罗

迪里克·包茨将《基督复活》编排成一出正在上演的戏剧; 而意大利画家皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡将它布置成一个舞台造型。皮耶罗壁画绘制在其出生地波哥·圣塞波克罗市政厅的墙壁上, 这个地名的意思是“圣墓之镇”, 因此在墓中君临天下的基督的公开形象成为该镇荣耀的象征。塞波克罗城的居民们深信: 他们复活的主——强壮又警惕——将驻守在此, 而在他庇护下安然熟睡的兵丁看似并无敌意。

塞波克罗是台伯河上游的一个小镇, 与佛罗伦萨西南部接壤, 群山把它与主要的艺术中心城市隔离开来。以这个相对偏远的小镇为基地的皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡成为 15 世纪中期最有才华的画家之一。最初他受到罗伦兹提(Lorenzetti, 活跃于 1319—1348 年) 及萨塞塔(Sassetta, 约 1390—1450) 绘画中锡耶纳传统色彩的影响, 后来他于 1439 年在佛罗伦萨逗留了一段时间, 有机会接触到布兰卡契礼拜堂中马萨乔的壁画、路卡·德拉·罗比亚(Luca dell Robbia, 1400—1482) 雕塑的古典主义风格以及新近阿尔贝蒂论著《绘画论》(On Painting, 1436 年) 的理论阐释。皮耶罗本人就是令人敬畏的数学家和欧几里德几何专家, 他曾撰写过有关 5 个正多面体和透视法的论文, 其中改进了阿尔贝蒂把绘画艺术分为“图案(design)”、“构图(composition)”和“着色(coloring)”三部分的理论。皮耶罗将“图案”定义为“围绕物体的轮廓和外形”; 他用“commensuratio”代替阿尔贝蒂的“构图”, 该拉丁语有着对称和比例的涵义; 他还将“着色”定义为“如何在物体上展现色彩——随着光照的变化或明或暗”(迈克·巴克森德尔[Michael Baxandall]译)。

对皮耶罗来说, 形状和造型必须与透视相结合来营造体现永恒数学定律的视觉秩序。观看时首先注意到的是结构, 具有主宰性的也是结构。有关马萨乔的论文中称, 壁画的创作要事先计划好, 避

免随时改变主意: 绘画的关键部分是设计出“围绕物体的轮廓和外形”, 并把它们适当地共同布置在墙面上。皮耶罗的《基督复活》中还涉及到用调整单个形体透视比例的方法, 使之与整体几何构图相适宜。熟睡士兵的视点是低于坟墓顶端的; 后倚士兵们透视缩小的头部堪称大师手笔, 那是先在纸上设计好, 然后再用黑色细粉擦过穿孔的绘图, 以此将线条转绘到湿石膏上的。该设计图包含了明暗界限, 形象地提供了倾斜的头部与光线的联系。光照变化对色彩的影响是图案不可或缺的部分, 而此处红绿色的交替——从盾牌、钢盔、靴子及斗篷上可见——突出了表面的几何图形。明朗的线条使轮廓鲜明的图案与作品造型搭配得相得益彰, 同时创造出皮耶罗色彩的美感。

士兵是从站在市政厅的观众平视的角度来绘制的, 而描画基督的角度是与人正对而视。皮耶罗让圣人摆脱了观众的主观视野, 他从马萨乔的《三位一体》(约 1426, 佛罗伦萨圣玛利亚教堂) 壁画中得到启发, 该壁画中十字架上的基督和天父都未根据统管画面其余部分的低没影点进行缩小透视。皮耶罗的基督在画面的中轴线上直视前方, 是画面秩序及象征意义的关键。这一几何布置既有宗教涵义又有历史涵义: 画面的框架是古代建筑, 士兵们一身罗马装扮, 而基督长布披身, 像一尊阿波罗神雕像。把“基督复活”置于罗马占领犹太(Judaea) 时期, 除了力求考古的精确性之外, 在市政厅再现古代场景也体现了高贵古风本身对塞波克罗的影响——在 15 世纪中期的意大利, 这是极受欢迎的象征。在皮耶罗塑造的显而易见的阿波罗造型场景中, 风景的庄严氛围也显而易见: 左边柱形的树木是光秃的, 象征冬天以及基督之死; 而右边的幼树长出了新叶, 表明春天和基督复活。这一风景没有包茨风景中沉浸在柔光中的神秘感, 相反, 它包含着如诸神一般古老的象征。



约 1460 年 灰泥壁画 225 × 200 厘米 (89 × 79 英寸) 圣塞波克罗城市博物馆 (Museo Civico)

《壁画堂》（*Camera Picta*）

安德烈亚·曼特尼亚（Andrea Mantegna） 1430/31 年生于帕多瓦附近，1506 年卒于曼图亚（Mantua）

如果布面画的遗失扭曲了人们对北欧艺术创作的评价的话，那么意大利世俗场所壁画的遗失可能同样具有误导性。对皇族（如斯福扎 [Sforza] 和埃斯特家族）彩饰房间的描绘表明绘有统治者及其家人、朝臣、马匹和狗的壁画意义重大。根据勃艮第或法兰西的标准，北意大利各宫廷的规模较小，因此它们的生存不得不依靠婚姻联盟和外交策略。这些公国的资助人在管理国家和维护政治威信方面都占据一席之地：艺术家们被召集来为其塑造时髦形象、绘制朝廷画像并以此展示皇族的威严。

曼图亚侯爵洛多维克·贡扎加（Lodovico Gonzaga）自 1444 年至 1478 年去世一直都深谙艺术表现的价值。他在人文主义者维多里诺·达·费尔特（Vittorino da Feltre）的学校里学习罗马历史和伦理学、诗歌、讲演术、数学、音乐、天文学和武术。他还常常向阿尔贝蒂求教，阿尔贝蒂把罗马凯旋门及神庙的山形墙和基督教建筑融合到一起，为其设计了两座教堂。1460 年，阿尔贝蒂到达曼图亚之后不久，洛多维克终于请到安德烈亚·曼特尼亚做自己的带薪宫廷画家，这位画家利用古代风格来颂扬这个笃信基督教的贵族。

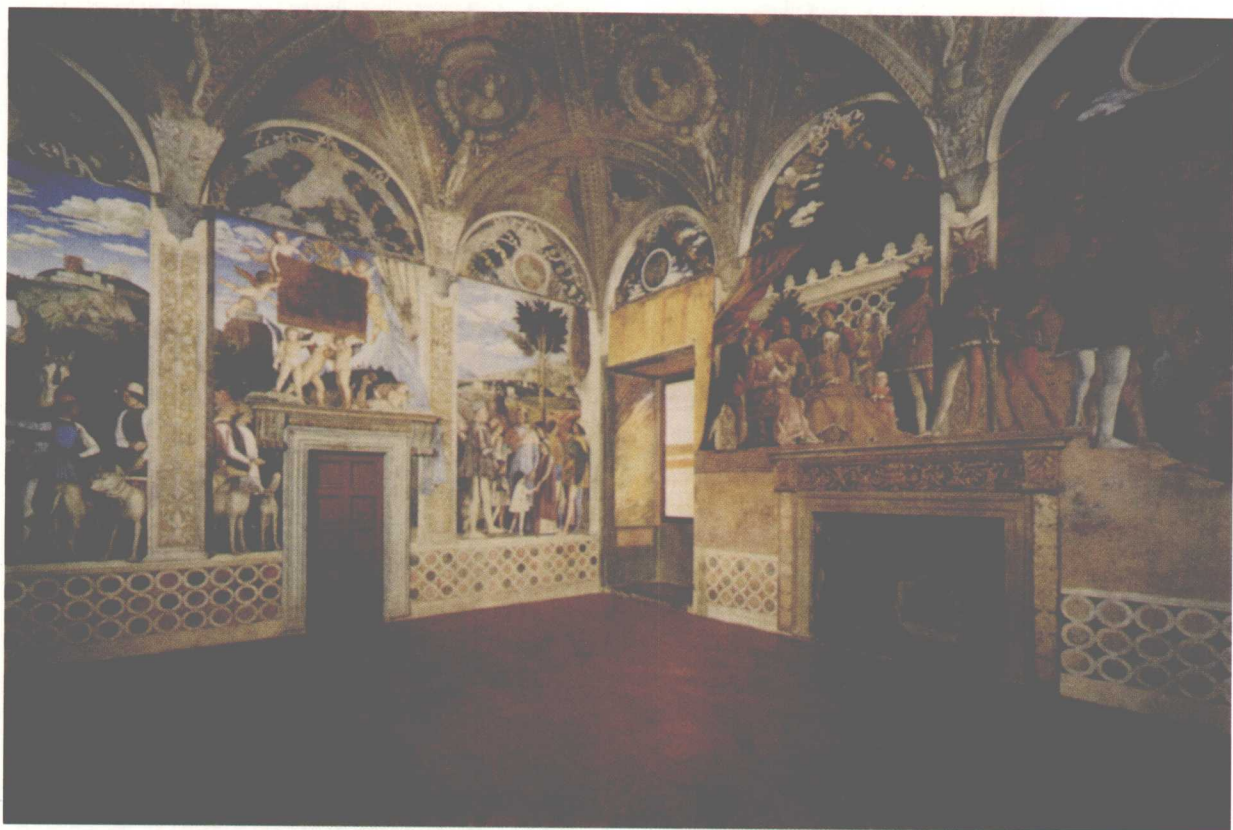
曼特尼亚曾在帕多瓦作画，帕多瓦是个古老的大学城，是艺术家、抄写员、学者及文物收藏家的聚集之地。曼特尼亚的早期作品已经反映出古代建筑精髓的影响，此外比例和谐的古典主义铭文、保罗·乌切洛（Paolo Uccello, 1397—1475）和多纳太罗当时在帕多瓦创作的绘画和雕刻品中展现的生动可行的线性透视也在其作品中有所反映。洛多维克及其后继者多方运用曼特尼亚的才智和技艺。作为宫廷画家，他不必像行会成员那样局限于绘画所用的材料：这样他就能给罗马诗人维吉尔的纪念碑提建议，在花瓶和挂毯上绘画，改进展现技巧和想象力的雕刻艺术（这极大地影响了丢勒），绘制小型灵修作品以及大幅油画，如《凯撒的胜利》（*The*

Triumphs of Caesar，约 1486，伦敦汉普顿宫）。但他的杰作是圣乔治城堡一室中的装饰画。

高贵的访客被领进壁画堂之后，就进入了反映和颂扬贡扎加宫廷的艺术宝库。曼特尼亚创造出一个栩栩如生的人物和画中之景相互交融的剧院。在每面墙上的三个壁凹中，他都创造出一个拉开窗帘的凉廊。拱顶上，是用错视法绘制的仿镶嵌画的单色浅浮雕，八位罗马凯撒大帝映衬在金色的背景上，一个圆形眼状口穿过中心。在这里，访客的视线追随着这个美妙的孔洞，回应他的是小天使、孔雀和仆人们梦幻般的平静凝视：他们的顽皮与凯撒头像的严肃形成对比。曼特尼亚在右侧墙上设置了壁炉：朝臣和男侍们登上台阶，然后挡在画面上的壁柱之前，就像进入了屋内空间，绘画上的光线强化了这种幻觉，它与右边窗子中真实洒落的光线非常和谐。

四面墙上绘制着贡扎加家族及其家臣和同盟者的画像。曼特尼亚暗示画中有故事，从而把一组组的人物绘制得活灵活现，但描绘的也可能并非真实事件。因为壁画是敬献给洛多维克和“荣耀无上的女性、杰出的妻子巴巴拉”，勃兰登堡的巴巴拉（Barbara of Brandenburg）在壁炉墙面上十分突出，作为称职的伴侣，她对丈夫十分体贴，在侯爵外出之时掌管国事。画中她还是被五个孩子围绕的王朝之母。

曼特尼亚融合了荷兰现实主义、宫廷礼仪和古代风格。他描绘了衣物精密的剪裁样式和贵族家族制服的颜色。与之前的皮萨内洛不同，曼特尼亚肖像不去恭维被画者，而是赋予他们刚毅的气质。通过向古代艺术以及多纳太罗学习，曼特尼亚归结出形式和表达的关键是观察画中人物头部的角度和透视缩小的幅度。他赋予资助人侯爵——其形象出现在两面墙上——的高贵气质足以与头顶上帝王凯撒的威严相匹敌。



1465—1474 年 湿壁画 拱顶高 7 米 (23 英尺), 墙宽 8.1 米 (26 英尺 6 英寸) 曼图亚圣乔治堡 (公爵宫) (Castello San Giorgio [Palazzo Ducale], Mantua)

《书房中的圣哲罗姆》(St Jerome in his Study)

安托内洛·达·墨西拿 (Antonello Da Messina) 1430 年生于墨西拿, 1479 年卒于墨西拿

15 世纪 50 年代, 艾克风格的画板油画在意大利享有盛誉。巴托洛米奥 (Bartolomeo Fazio) 描述过那不勒斯国王阿方索 (Alfonso) 寓所里凡·艾克的一幅三联画, 他称赞侧翼画中“圣哲罗姆宛如藏书室中的真人一般”, 也称赞画外部捐赠者巴蒂斯塔·洛美里尼 (Battista Lomellini) 和他妻子的肖像画, 还描述到一缕阳光从墙上的缝隙中洒下来落在他们之间。书房中的圣人、肖像画以及投射进来的阳光都是对安托内洛·达·墨西拿产生巨大影响的荷兰艺术特色。安托内洛是一位在西西里岛出生, 在那不勒斯工作的画家。他早年就学会了艾克细腻画风的奥妙: 在半透明层面上涂上透明色釉以及用质地粗糙的不透明颜料伪造坚硬的表面。安托内洛擅长肖像画, 最开始是尼德兰式头部特写画, 人物往往位于栏杆后且采取四分之三侧面视角, 后来他强化了明暗对比, 稍微地调整了画面大小, 并突出了画中人, 使之与观众更加接近。

一些历史学家认为《书房中的圣哲罗姆》这幅精美的画板油画可能是装扮成圣哲罗姆的一位博学的红衣主教的画像。它似乎更应该诠释为宣传安托内洛全能绘画技艺的展览品, 这些技艺展示了安托内洛在表现建筑空间、内外部光线、静物、鸟类、动物的画技, 或许还包括肖像技法。1529 年, 一位威尼斯人的收藏品中首次提到这幅画作, 但是画面建筑中丝毫没有威尼斯的痕迹, 既然如此, 那这幅画很可能是安托内洛在那不勒斯完成的, 1475 至 1476 年间他在威尼斯工作时带在身边, 为的是向陌生人提供可信的证明。

如果真是如此, 那么选择圣哲罗姆这一题材是个明智的选择。圣哲罗姆是一位受过古典修辞学和文法教育的学者——他的藏书室也远近闻名, 他的《圣经》拉丁译本 (Vulgate) 是西方教会的权威文本。圣哲罗姆吸引着 15 世纪博学的社会精英, 这些人狂热地迷恋古希腊、罗马作家哲学理论和创作风格, 并努力使之与自己的基督教信仰协调一致。对这些试图在政治生活、教会生活与冥想式的求学生活中保持活力并寻找平衡的人们来说, 圣哲罗姆书

信的发现给经院神学世界吹入了一股新鲜空气。圣哲罗姆在荒野中的忏悔和他与狮子的友谊提供了学者如何与自然界及其他生灵和谐相处的范例。

从凡·艾克失传原作的衍生作品中可见, 他所描绘的圣哲罗姆是围在书斋之中的; 而安托内洛用明亮的光线和匀称的空间布局营造出带有知性基调的地中海韵味——他设想这位教父身处开放式的空间里, 那里有阳光, 还有燕子。门口扁平的哥特式拱门闪烁着优美的光泽, 让人想起安托内洛是石匠的儿子: 他用尖角器具在灰泥板上凿刻, 艺术地展现出斑驳石料的脉纹和凿痕。门口通向一栋建筑物, 这个不加装饰的建筑物有着类似教堂的高耸拱顶, 建筑物中放置着做工精良的木制台架, 也就是圣人的书房。因为这位教父被视作教会的象征, 人们常把他描绘成手持被光照亮的教堂模型的形象, 象征他的教诲如何驱除过错和异教的阴霾。安托内洛将这一象征扩展成覆盖拱顶的场景, 并且把金黄的光线自然化, 以此对空间的明暗交替作了绝妙的调整——其中, 圣人的狮子停驻在走廊的阴影中。正对哲罗姆的是木质台架上方黑暗里被反光照亮的一个小小的十字架, 它象征着拯救之源。

人们确信圣人周围摆放的物体和生灵都具有象征意义: 药剂师的药罐也许指基督之死救治了人类疾苦, 孔雀可能暗指不朽以及天堂花园。哲罗姆脱下的鞋子放在通往木制围栏空间的台阶下, 暗示了他就像燃烧的荆棘丛前的摩西^①一样面临着神圣的神灵感应。但是安托内洛并不是用这些编码的意义来打动他未来客户们的。体现出哲罗姆睿智优雅风度的是画面因素均衡组合及明暗分布构造出的自身鲜明的视觉形象。威尼斯人——既有资助人又有包括伟大的乔瓦尼·贝利尼在内的艺术家——都没有抛弃这种明朗、清晰、和谐的风格。

①摩西放牧时看到了燃烧的荆棘丛, 突然听到了有人从荆棘丛里叫他的声音, 那个声音叫他不要再往前走, 而且告诉他, 他站的地方是圣地, 要把鞋子脱下来, 之后又告诉摩西他就是上帝。



约 1465 年 画板油画 46×36 厘米 (18×14 英寸) 伦敦国家博物馆 (National Gallery, London)

《圣弗朗西斯(圣方济)》(St Francis)

乔瓦尼·贝利尼(Giovanni Bellini) 1435 年生于威尼斯, 1516 年卒于威尼斯

1475—1476 年, 安托内洛在访问威尼斯期间创作过多幅肖像画、微型灵修形象和一幅祭坛画。有一人肯定对其作品所表现出来的现实主义、清晰明朗的空间处理以及油画技巧倍加称赞, 此人即是乔瓦尼·贝利尼, 他被誉为拥有“最安定共和国”美称的威尼斯共和国里造诣最深的画家。乔瓦尼从荷兰绘画中学到了将父亲雅各布(Jacopo)的两本出色画册中所描绘的岩石风景表现得更加自然的技法(画册现分别藏于大英博物馆和卢浮宫)。包茨《基督复活》(参见第 77 页)中光线柔和的风景可能为贝利尼 15 世纪 60 年代《园中苦恼》(*Agony in the Garden*)里黎明的表现手法提供了灵感。贝利尼在之后十几年中创作的《圣弗朗西斯》一画中调整了宗教画的基调, 重返光线主题。

这幅画显然是受私人之托为家庭装饰所作, 它高 1 米多(3 英尺), 既不适合祭坛画的规模又不是通常悬挂在卧室的小型灵修板画。资助人的身份不甚明了, 画的主题也很隐晦, 即便如此, 画中圣人的身份却毋庸置疑。1525 年, 在威尼斯的一所房子里, 玛尔康东尼欧·米可尔(Marcantonio Michiel)发现了此画并称之为《荒野中的圣弗朗西斯》(*San Francesco nel deserto*)。意大利语中, “荒野”暗示着杂乱之地, 此地不一定荒芜, 但是充满孤独、远离城市文明和开垦耕耘过的土地, 是做隐居修道、祈祷和忏悔之地。圣弗朗西斯与在荒野隐居 40 多天、为受难之日作准备的基督一样, 隐居到拉沃那山(La Verna), 在此他得到了基督受难时的伤口——圣痕。贝利尼画中弗朗西斯身后岩石指的无疑就是著名的拉沃那山岩石: 凡·艾克在小幅画板画《圣弗朗西斯接受圣痕》(*St Francis Receiving the Stigmata*, 约 1430, 费城艺术博物馆)中记载过这些岩层, 该画曾于 1471 年在威尼斯呆过几个月。

贝利尼将接受圣痕这一凡·艾克模式改造得更大众化、对世俗资助人更具吸引潜力, 而且也画家施展技艺提供了更自由的空间。后来, 贝利尼宣称他喜欢“在绘画中随意徜徉”, 我们可以猜想在

其《圣弗朗西斯》一画中, 他已经在诗意思想的推动下调整了肖像画法。贝利尼对圣痕轻描淡写, 想象圣人处在虔诚之至、以至忘我的境界。

与整幅画相比, 圣弗朗西斯显得很小时, 他融入自己在《太阳颂》(*Canticle to the Sun*)中赞美的上帝创造的世界中。画板顶边裁去了约 20 厘米(8 英寸), 因此原作中沉浸于自然的主题肯定表现得更为透彻。贝利尼利用光线表示接受圣谕: 支配前景、忏悔和冥思基督受难之地的是清冷的蓝灰色, 而圣人和远处的风景沉浸在阳光的温暖之中。不用预先说明, 寓意就从画面演绎的差异里涌现出来——冷与暖、荒芜和文明、光秃萧瑟和枝叶茂盛。弗朗西斯背后是简陋却精心制作的木制祈祷穴, 他在那里诵读关于基督之死的《福音书》, 他在眼前桌子上各各他(Golgotha)头骨之上放了一个简单的十字架。画面上方与圣餐相关的葡萄藤加上后面墓穴般的山洞让人联想起基督在复活节前的星期五被钉上十字架。与之相对的左边唤起人们对基督在复活节死而复生的记忆: 阳光从右上方的乌云中漏出来, 斜射过月桂树(象征着基督战胜死亡)洒向弗朗西斯, 似乎昭示圣人是“另一个基督”。

乔瓦尼·贝利尼不愿采用其妹夫安德烈亚·曼特尼亚把握娴熟的复杂寓言和古典主题, 相反, 他是个精明的灵修艺术市场行家。灵修艺术在保守的威尼斯社会里势头极为强大, 他用品质一流的作品满足了这个水上之城贵族阶级不断发展的风景品味。最初, 他引入的是圣人身后的粗略风景, 后来, 就像《圣弗朗西斯》中表现的一样, 他把圣人融入到风景中。贝利尼在他那庞大的画坊培养画师, 以满足市场中较为低下阶层的需求, 画坊人员有时以素描草图为纲进行描摹, 创作出贝利尼笔下娴静的圣母子画像的衍生作品。

贝利尼开创了威尼斯绘画史上最伟大的时期, 他的作品影响了下一代最杰出的绘画大师, 包括乔尔乔涅(Giorgione)、塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮翁波(Sebastiano del Piombo)和提香。



15 世纪 70 年代后期 画板蛋彩油画 124×142 厘米 (49×56 英寸) 纽约弗里克收藏 (Frick Collection)

《春》(Primavera)

桑德罗·波提切利(Sandro Botticelli), 即亚历桑德罗·迪·马利亚诺·菲利佩皮[Alessandro di Mariano Filipepi] (1445年生于佛罗伦萨, 1510年卒于佛罗伦萨)

乔瓦尼·贝利尼是绘制静物的大师, 桑德罗·波提切利则擅长描绘动态之景。威尼斯和佛罗伦萨都是共和国, 但是支配威尼斯的是强调集体价值的贵族精神, 而佛罗伦萨提供了更多让人发挥自己专长的机会。威尼斯人重视用鲜明的色彩来记录连贯的生活; 而佛罗伦萨的艺术家只有响应阿尔贝蒂的呼吁, 赋予故事或历史以动感的活力, 才有望得到15世纪评论界的认可。雕塑领域里, 多纳太罗(参见第61页)通过人物的动作和衣物的动态给作品注入生机; 而对比波提切利小七岁的莱昂纳多·达·芬奇(参见第92—93页)来说, 人体的动作是思想活动的外在表现。

桑德罗·波提切利的《春》是一则展现爱之力量的寓言, 画中人物动作环环相扣。为了创造独特的诗意画面, 波提切利把从古典主义里借用的形象和当代诗歌结合到一起——特别是奥维德的《岁时记》(Fasti)和波利奇亚诺(Poliziano)的《八行诗》(Stanze)。据载, 此画最早是在世称“华丽的罗伦佐”(Lorenzo the Magnificent)的罗伦佐·美第奇表弟罗伦佐·迪·皮耶尔弗朗契斯科·美第奇(Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici)的房间里, 具有年青美第奇圈子(该圈子是佛罗伦萨的统治集团)喜好的特色。画的场景是一片橘林, 拉丁语中该树名为“arbor medicus”, 其果实与美第奇银庄的黄金球标志相似。年轻的罗伦佐·美第奇写过爱情诗, 诗中称维纳斯为爱神, 他还组织过竞技和庆典, 其中有美丽的乡村少女和女神, 还饰有骑士徽章。波提切利的画板画很有可能挂在齐肩高度作为宫殿一室的陈设。

这幅故事画打破常规, 是从右往左来解读的。蓝色、阴冷的西风之神吹弯了树木, 劫掠着冬光秃的大地——即化为人形的克罗莉斯(Chloris), 他们的结合使这个羞涩的美少女转化成了自信的芙罗拉花神(Flora)。克罗莉斯口里洒出的花朵和芙罗拉身上裹着的盛开的鲜花缠绕在一起, 再加上地面上覆盖的各式各样的春天繁花(这些植物绘制

得相当精确), 塑造出繁花似锦的景象。芙罗拉已经抛弃了少女的拘谨, 她一边从衣摆处抛洒着鲜花, 一边正视前方。画面开始部分的这个三重奏充满激情和繁殖寓意, 维纳斯站在象征婚姻的爱神木背景前, 缓和了这一气氛。她是春天之主, 四月敬献给了她。与传统的古典爱神不同, 这个圣母玛利亚般的维纳斯衣服穿得很整齐; 她微侧着头, 温和地邀请观看者走近她的宫殿。这种装束的她代表了美丽女性和理想爱人(但丁描述的比阿特丽斯的俗世形象)的力量。维纳斯头顶上是儿子——盲目的丘比特, 他发射着顶端是火焰的箭。两人的影响自上而下, 引领出美惠三女神的舞蹈, 三人围成一个团结的圈, 恢复了花园的和谐气氛。中间的美惠女神凝视着墨丘利。罗马乡村日历中, 墨丘利与五月有关, 此月标志着春天的结束。在古典神话中, 身为众神信使的墨丘利介于神和人之间, 是灵魂的向导和睡梦之神。因为墨丘利神具有揭示神秘现象的神力, 美第奇集团里的哲学家, 如菲奇诺(Ficino)等对他甚为崇敬, 菲奇诺迷恋主张人类可以通过冥想美与爱达到更高精神境界的新柏拉图主义。墨丘利带翼的头盔和靴子让他极易辨认; 深红色的斗篷上装饰着金色的火舌图案。他仰望天空, 用权杖分拨开云层。与猛烈降落下来、使整个故事充满动感的西风之神形成对比, 墨丘利上升到精神和真理的更高境界, 使故事得以圆满。

波提切利画中之神不以真实的古代形象为依据: 墨丘利的形象出自多纳太罗的“大卫”青铜像(约1440, 佛罗伦萨巴吉罗博物馆[Bargello]); 女性形象根据哥特式理想审美风格略微拉伸。人物的衣服在波提切利的笔下呈现出沉稳的律动, 它们都以画家当代庆典中美少女和女神所着的衣物为据。与曼特尼亚凯撒画中僵硬的古典世界不同的是, 《春》中的世界洋溢着象征意义。波提切利灵活、优雅地使人体摆脱了庸俗和卑贱, 博得了佛罗伦萨的年轻精英们的高度赏识。



约 1478 年 画板蛋彩画 203 × 315 厘米 (80 × 124 英寸) 佛罗伦萨乌菲兹美术馆

《四教父》(The Four Church Fathers)

迈克尔·帕赫(Michael Pacher) 1432年生于布瑞克森(Brixen), 1498年卒于萨尔茨堡(Salzburg)

这幅画很适合作为所选的十几幅15世纪绘画的结尾,它足以与区分北部欧洲艺术与意大利艺术或者区分哥特风格和文艺复兴风格的任何分水岭作品相匹敌。迈克尔·帕赫在蒂罗尔(Tyrol)南部的布鲁尼克(Brunek)附近从事创作,这里如今是北意大利的一部分。这四幅祭坛画是迪安·莱昂纳多·帕赫(Dean Leonhard Pacher)约1483年时为新施蒂夫特的联合教堂(Collegiate Church at Neustift)委托创作的。四幅画折起后是圣沃尔夫冈(St Wolfgang)的故事;展开后展示的是最受人尊敬的早期基督教义编纂者——四大教父的画像。原作中本该包含祭坛台阶垂直面彩画(predella,即祭坛画下面的一排小画)和雕刻的框架,充满自信的帕赫(他既是画家又是雕塑坊负责人)也应该将雕刻框架设计在内,但是他并没有这样做。

从莱茵兰地区(Rhineland)到蒂罗尔地区,祭坛装饰雕刻和彩饰祭坛画都带有精美的格子花样和尖顶饰,淋漓尽致地表现着最具震撼力和立体感的圣人形象。这一切将画家之间不得不一争高下的现实主义标准和复杂性提到日程上来。在这方面,没有别的艺术家比一直穿梭于雕刻品和画板绘画间的迈克尔·帕赫更清楚。作为画家,他津津有味地伪造出蒂罗尔不存在的各式各样贵重材料:顶篷用装饰着金色树叶的石灰石制成,隔扇的内饰面是矩形斑岩、蛇纹岩和灰色纹理的大理石。帕赫很可能去北部意大利的帕多瓦旅行过,也许还去过费拉拉,他在那里观赏到曼特尼亚和科西莫·图拉(Cosimo Tura, 1430—1495)之辈大师们的仿大理石之作。很显然,他还在意大利研究过透视和光线,注意到两者的协调配合可以生动地再现主题。

放在祭坛台座上的《四教父》原本应从下方观看。帕赫设计了透视缩小程度强烈的地板,四幅画板画共享中心的没影点;该没影点正好在教父们的膝盖之下,这样我们需仰视他们的头部,而我们也处在顶篷之下。与如此低的视角形成对比的是,

光线从右上方斜撒下来,强烈、耀眼的阳光加重了人物和建筑造型的雕塑感,使之具有了立体、多面的形态。这束光循着帕赫指引的方向,最终撒落在壁龛里单色圣人小雕像上:施洗者约翰怀抱上帝的羔羊位于圣哲罗姆的左上方,是这一系列圣像的开始,他为那些深处黑暗之中的人们布道,为基督之光见证,约翰身体的大部分处在黑暗中。与之相对,哲罗姆(Jerome)、奥古斯丁(Augustine)、格列高利(Gregory)、安布罗斯(Ambrose)四位教父完全的展现在光线中,他们的传道以及神学著作光耀天主教会,成为该教会的启蒙。每人的上方或侧面都飞舞着一只鸽子,鸽子的白色是光的缩影,象征鼓舞人心的圣灵的存在。帕赫乐于超越雕塑的界限让他的鸽子悬在半空中,他让鸽子的飞行路线各不相同,甚至不忘带点幽默的笔触——哲罗姆的鸽子紧张地向下窥视着逼近的狮子。

隔扇中的四位神学家可能不是祭坛画主体或内部最期望展示的主题。帕赫摒弃了将圣人绘制成肖像画的做法,而是像佛罗伦萨或费拉拉画家一样,采用赋予人物动感的浓缩故事。在尖顶饰上花饰窗格的律动中,教父们像乐队指挥一样掌控着旋律;外侧的一对圣人——哲罗姆和安布罗斯转向里侧,他们巨大的红、绿长袍像括弧一样括起整部作品。画面展现的都是联合教会(Collegiate)会众熟悉的圣人故事:哲罗姆主教张开一只手掌鼓励狮子抬起狮爪,另一只手拿着刀子准备剔出尖刺;奥古斯丁看到了孩提基督在海岸上的幻象,基督向他解释界定“三位一体”教义之难如用勺子舀干海水一般;格列高利教皇安慰着图拉真皇帝;安布罗斯检查着他的羽毛笔,而下方一个婴儿躺在摇篮里的暗指其童年的奇迹。

这是一件不朽的艺术品,表达率直,略带天真。对下个世纪的新教改革者来说,这种生动和真实——这种神学奇迹的真实再现——或许会对虔诚的信徒起着危险的误导作用。



约 1483 年 画板画 中间画板各 216×196 厘米 (85×77 英寸)，侧翼各 206×91 厘米 (81×36 英寸) 慕尼黑老比纳克绘画馆 (Alte Pinakothek)

第三章 文艺复兴盛期和风格主义

1500—1600年 莎朗·弗莫尔 (Sharon Fermor)

人们一贯认为15世纪涌动的种种理想和变化在16世纪早期达到了高峰，因此16世纪又被称为文艺复兴盛期。这种看法不无道理，因为尽管文艺复兴早期艺术家与盛期艺术家艺术研究的方式和深入程度各不相同，他们却有很多共同关注的问题。

展现真实可信的人类形象、完善故事的戏剧性或故事性、采用透视及明暗结合的手段娴熟地构造空间、效仿古代作品、采用优雅的色彩，这些都是文艺复兴艺术家们痴迷的手法。这些手法都在文

艺复兴盛期得到进一步完善，但我们不要被这一表述误导，以为文艺复兴盛期只是对上一时期千篇一律的简单重复，相反，这是一个伟大的创新时期，这一时期的艺术精髓体现在意大利艺术家的作品中。例如，人们注意到莱昂纳多·达·芬奇、弗拉·巴托洛米奥 (Fra Bartolommeo)、塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮翁波 (Sebastiano del Piombo) 和提香 (Titian) 都在尝试采用祭坛画以及其他供艺术家传达宗教信息和主题的艺术形式，私人灵修作品也采用了同样新颖的手法。

探索故事画 (istoria) 形式最卓越的画家是拉斐尔，该画风的重要性在塞巴斯蒂亚诺、丁托列托 (Tintoretto) 和韦罗内塞 (Veronese) 的作品中也有明显体现。除了国王和朝臣画像，表现中等阶层、知识分子、收藏家的肖像画也变得愈加流行。古风遗影在米开朗基罗的作品中依稀可见，布拉曼特 (Bramante, 1444—1514) 设计的建筑也是如此——这在其华丽的古典坦比埃多小教堂 (Classical Tempietto) 上可见一斑。雅各布·桑索维诺 (Jacopo Sansovino, 1486—1514) 的《酒神巴克斯》(Bacchus) 雕像独具创新性，他采用了一个表现独特艺术鉴赏力的大胆姿势，展示了在古代男性裸雕探索过程中对古代作品的变动。

文艺复兴盛期的艺术活力部分得益于开明艺术资助人对艺术愈加高涨的热情。尤利乌斯二世 (Julius II, 1503—1513年任教皇) 资助的一系列艺术工程既让拉斐尔、米开朗基罗和布拉曼特面临



雅各布·桑索维诺《酒神巴克斯》雕像 (1506)。



切利尼创作的《弗朗西斯科一世的盐瓶》(Saltcellar of Francis I, 1539—1543)。

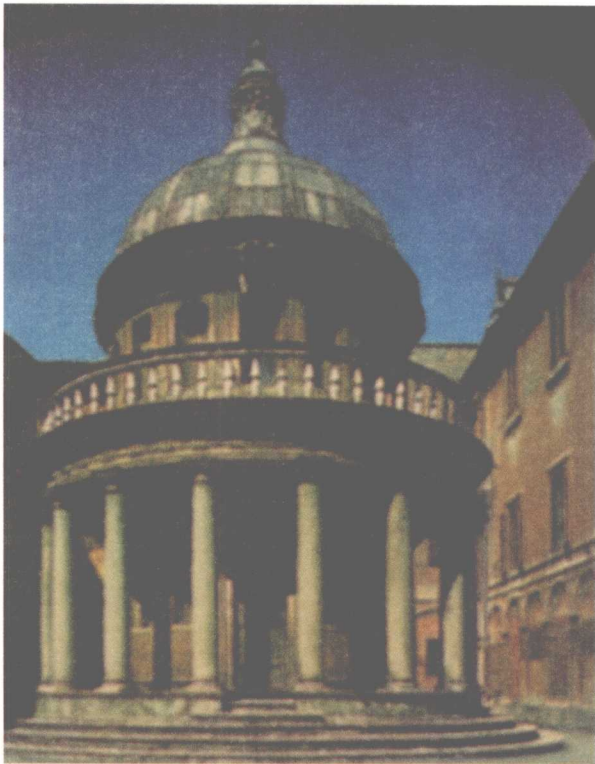
巨大的艺术挑战，又给他们提供了用全新方式完善作品的机会。教皇此举催生了罗马教廷内部成员的全新艺术品味，它激励着佛罗伦萨商人阶层的开明人士投身艺术资助活动。在威尼斯，共和国政府、世俗慈善帮会(Scuole)以及个人也为开艺术辟了新的市场。意大利各城邦的竞争也是刺激艺术表现手法创新的显著因素。

自16世纪起，众人皆知佛罗伦萨和罗马艺术家精于素描或设计(disegno)，尤擅长人体，而威尼斯艺术家的魅力在于对色彩(colore)的处理。此处再现的画作很大程度上证实了这一点：例如，欣赏提香的《佩萨罗圣母》(Pesaro Manonna)时，无人不被其缤纷鲜艳的色彩和活泼的着色用笔所震撼，这些色彩可能是使用油画颜料的结果。但我们也不能因此低估了佛罗伦萨画家——如米开朗基罗(西斯廷天顶画)和拉斐尔——色彩运用的臻美境界。

最确切地讲，风格主义描述的是文艺复兴盛期之后尤其是1530—1590年左右罗马地区的意大利艺术。风格主义因有情感张扬的程式化特质，艺术史家在其是对文艺复兴盛期的反叛还是极致演绎这一问题上分成两派。虽然两派观点都不是特别可取，但早期风格主义，以帕米贾尼诺(Parmigianino)

为例，还是带有文艺复兴盛期的理想意识。而在布龙奇诺(Bronzino)和雕刻家、金匠邦弗尼托·切利尼(Benvenuto Cellini, 1500—1571)那里则不然，布龙奇诺的作品很大程度上是宫廷专制的产物，专制宫廷从反自然主义类型的艺术中寻求刺激，邦弗尼托则把这种艺术提升到最卓越、最显著的高度。

最后应当指出的是，对这两个16世纪艺术术语来说，或许我们最好只去关注其异同点，而不去进行过于严格的区分。总起来说，在这种鼓励艺术竞争的氛围内——即使某些尺度依然受到早期传统的制约，16世纪艺术仍展示出非凡的雄心和创造力。



布拉曼特设计的《坦比埃多小教堂》，建于1502年。

《岩间圣母》(The Virgin of the Rocks)

莱昂纳多·达·芬奇(Leonardo Da Vinci) 1452年生于芬奇(Vinci), 1519年卒于克卢城堡(Cloux)

达·芬奇绘画的主题——圣母、圣婴和施洗者约翰——是15世纪早期及之前佛罗伦萨流行的私人灵修形象。施洗者约翰是该城守护圣人这一事实可在某种程度上解释这一现象,但这一主题为画面创作和情感表达提供了相当的可行性,它还提出了一个挑战,那就是如何将这三个人物在意义上关联起来并将其统一在三维空间中。16世纪前十年,艺术家对这一主题的试验达到了高潮,拉斐尔和米开朗基罗——后者稍逊于前者——创作过一系列圣母玛利亚的形象。从这一方面看,尽管达·芬奇在1483年就离开佛罗伦萨为米兰公爵工作,他的作品还是反映了其职业生涯早期接触过的佛罗伦萨艺术的影响。

在其他方面,达·芬奇对这一流行主题的诠释则完全背离传统,而是极大地反映了自身的喜好。该祭坛画是受“圣母无原罪协会”(Confraternity of the Immaculate Conception)之托为米兰圣弗朗西斯科大教堂(San Francesco Grande)所作,但是达·芬奇完全摒弃了“圣母无原罪”主题的一贯表达方式,惯例中通常表现圣母站立着,周围簇拥着执手卷宣布奇迹以及豁免圣母原罪的先知们。这一打破惯例的作法和现存的另一较早版本暗示着:达·芬奇一直以其熟识的当代佛罗伦萨主题为基础,对其表达的思想进行探索研究。

达·芬奇对圣母、圣婴、圣约翰关系的解读是文艺复兴时期最动人的解读之一,尽管其场景甚为怪异。他们的亲密关系因一个身份不明的奇异天使的加入变得更为密切。在这幅不同寻常的作品中,圣母跪着,张开双臂保护状地环绕着其他人。左侧,小施洗者约翰被玛利亚的胳膊和斗篷呵护着,充满敬意地跪对着自己的表弟。圣婴一手举起表示祝福,一手撑在地上保持自身平衡。早期画家一般把基督绘制成成年人的缩影或者至少具有自制力,而达·芬

奇通过描绘天使用手温柔地扶持圣婴来强调孩子的脆弱。玛利亚抬起的手——透视缩略运用得登峰造极——罩在基督头上,这个手势既像祝福又像保护。

该画的背景确实不同寻常,也是达·芬奇与他人不同之处。圣经文本也不能充分地解释为何他要将人物布置在怪石嶙峋的山洞场景里。而另一方面,达·芬奇迷恋地理构造,他在练习册里反复描画过这种构造,《蒙娜丽莎》(1503—1506,卢浮宫)一作里也有相似的岩石背景。此处,黑暗、潮湿的洞穴似乎很荒凉,但岩石间却有植物茂盛生长的迹象——达·芬奇对预示富饶和希望的植物颇有研究,在此基础上他创作出此处植物和叶子的优美形态。

怪石嶙峋的岩洞还为达·芬奇提供了探索明暗对比法(chiaroscuro)的机会——他视明暗对比法为绘画最重要的方面之一。人物像苍白的幻影一般从四周的黑暗中冒出来,阴影既赋予他们形态又打造出神秘气氛;明暗对比法以此铸造人物形体并界定人物,同时赋予他们强有力的三维表现力。这一背景还表明达·芬奇对大气现象有深刻的研究。与传统距离处理法不同,达·芬奇没有采用传统上由棕到蓝的突兀变化,而是将色彩调配成从棕色到青绿、天蓝再到最远处依稀泛蓝的白色。这些色彩和玛利亚长袍的蓝色是画面中仅有的色彩(除了横贯圣母腹部那块衣料闪烁的一道金色之外,这道金色显示出画面中最亮的聚光点,暗示着委托创作的主题),这与喜用大量色彩的佛罗伦萨同行们形成强烈对比。

天资过人并多才多艺的达·芬奇(他既是艺术家、科学家、工程师,又是思想家)在当时就得到世人的承认。因为他,艺术家地位大增,远高于从前的匠人地位。达·芬奇作品恢宏、和谐、娴熟的油画技巧以及他作为制图师的活力对文艺复兴盛期及后世有着深远影响。



约 1508 年 画布油画 189×119 厘米 (74×47 英寸) 伦敦国家美术馆 (National Gallery, London)

《圣礼之争》(Disputà)

拉斐尔(Raphael, 即拉斐尔·桑乔[Raffaello Sanzio]) 1483年生于乌尔比诺(Urbino), 1520年卒于罗马

拉斐尔卓越的绘画天赋之一就是他能用看似简单的方式传达复杂的思想。这幅画的主题是辩论或讨论基督是否真实存在于圣餐中,也就是弥撒中所吃的圣饼是否真的由基督的身体变化而来。它不是为了表现历史上存在过的辩论,而是强调数世纪以来教义问题对教会的重大意义。拉斐尔用三个逐渐缩小的金色光环这一画面设计构建出这一复杂主题。画面顶端,映衬在巨大的金色穹顶上的是圣父上帝,他一只手举起为众生赐福,另一只手拿着象征主宰世界的权球。中间的圆环中坐着基督,他抬起双手在云层之上展现自己的伤口,云层上有一与下方讲坛相似的高台。基督正下方是一个小金盘,里面用传统象征鸽子来表现圣灵的存在。下面就是圣饼本身,圣饼放在祭坛上的一个圆形圣体匣里;镶砖过道的透视——以及观众的目光——都集中到这一小小的物体上。这些要素都在垂直坐标轴上,画面用清晰的视觉图像直观地解释了复杂的圣餐变体概念:在圣父上帝的统摄下,基督伤痕累累的身体通过圣灵的辅助转化成圣餐薄饼。目睹这一不朽事实的是一群天使、圣母、殉道者、福音传道士和先知。

但画面最绝妙之处还在于拉斐尔如何把这一切变成一个叙事故事,一个似乎此刻正在发生的重大事件。这可能反映了一个事实,那就是故事画——叙事画或历史画——在当时被世人看做是衡量画家技巧的主要方式。拉斐尔的人物都在活动、做手势、查询书籍、互相影响,这似乎暗示着预示性的事件正在进行中。来自过去和现在的人们因一场生动的辩论而聚到一起,这是场纯粹虚构的辩论,但它使这幅画作平添了许多情趣和视觉美。当时的拉斐尔以擅长故事画技巧著称,《圣礼之争》更是展现出达·芬奇作品——尤其是其未完成的《三博士来朝》(*Adoration of the Magi* [1481—1482], 佛罗伦萨乌菲兹博物馆)——在佛罗伦萨的巨大影响。画面中的人物姿态极具表现力,变化多端,洋溢着雅致

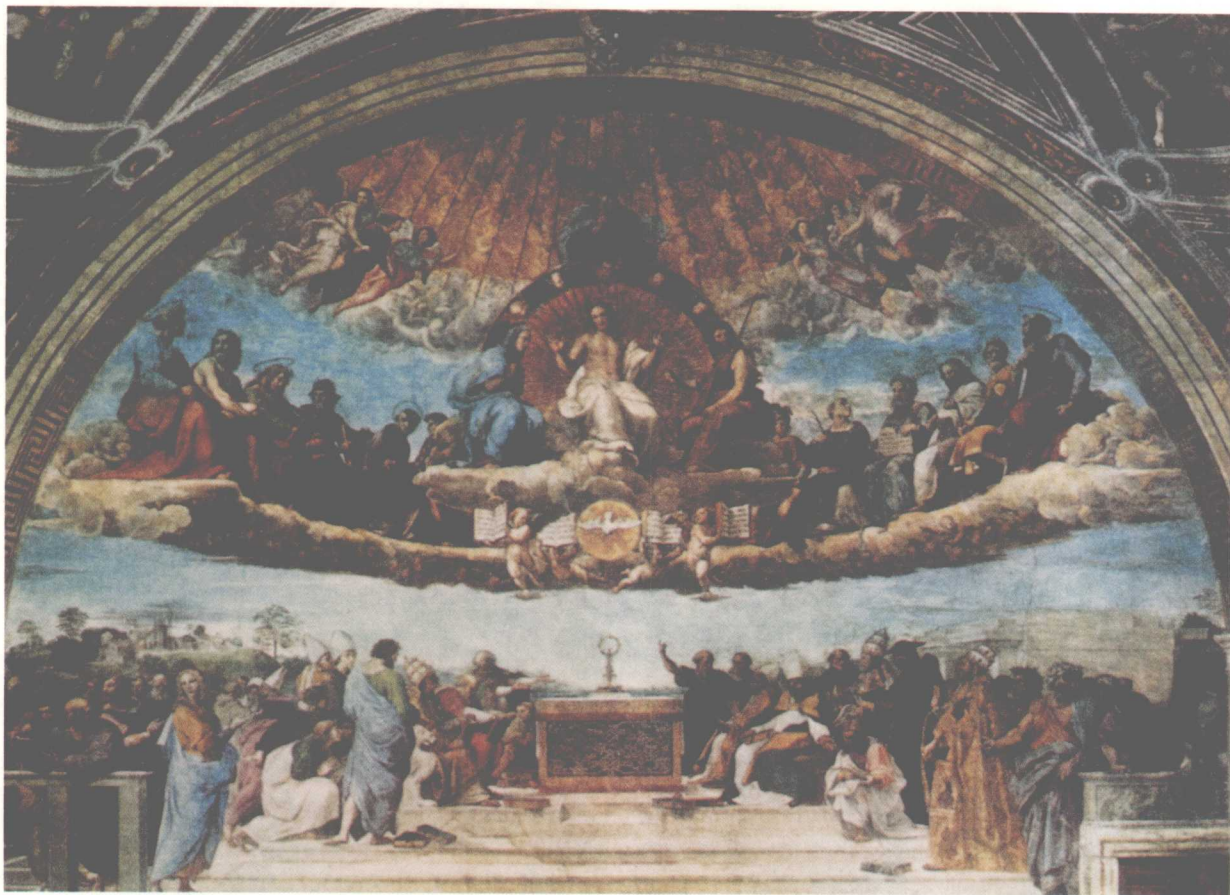
与美感。祭坛右边人物举起一只手臂指向天空,强化了雄辩的主题,从而将作品的两部分联系在一起。拉斐尔在画面中布置了各种人物:僧侣、主教、大主教、四大教父,他还在右边特别安排了教皇西克斯图斯四世(Sixtus IV, 1471—1484年在位),他曾写过有关“基督之血”的教义。但丁(Dante)和当时依然在世的建筑家布拉曼特都被画到壁画里。

壁画是1508年教皇尤里乌斯二世委托创作的梵蒂冈署名室(Stanza della Segnatura)装饰的一部分,教皇肯定是把它作为自己的藏书馆和书房,这就是为何壁画中展示出如此之多的书本的缘故。依据古代图书馆的传统分类标准,室内装饰以四种知识体系(即神学、哲学、诗学和法学)来划分。

《圣礼之争》代表着神学,壁画上方天篷上的圆形饰物中是一个“神学”人物。对面墙上是同样栩栩如生的《雅典学院》(*School of Athens*, 代表哲学),与《圣礼之争》中开阔的空间相对,它将一群群古代哲学家安置进透视壮观的恢宏建筑物背景之中。两幅壁画都对当代及后来的艺术家产生了巨大的影响。

《圣礼之争》与为尤里乌斯二世创作的其他所有作品一样,也有宣传的成分,这不仅仅体现在壁画中突出表现的其叔父西克斯图斯四世的形象,以及在祭坛上镌刻的尤里乌斯本人的名字,画中还展现出尤里乌斯时代建筑的形象——右侧是新圣彼得教堂,左侧背景上很可能是梵蒂冈教皇宫,两者都是由布拉曼特设计修建的。

拉斐尔作品的特色是尊贵和精美,这两点在其为数众多的圣母子像、著名肖像画和挂毯设计中都时有体现。拉斐尔还是建筑师和装饰设计师,他虽英年早逝,但家财万贯、声名显赫、受人爱戴,直到19世纪,人们都还公认他为有史以来最伟大的画家,奉之为学院派艺术的典范。



约 1509—1511 年 湿壁画 罗马梵蒂冈教皇官署名室 (Stanza della Segnatura, Vatican Palace, Rome)

《西斯廷天顶画》（*Sistine Ceiling*）

米开朗基罗·波纳罗蒂（Michelangelo Buonarroti） 1475年生于卡普莱塞（Caprese），1564年卒于罗马

米开朗基罗是文艺复兴盛期最有天赋的艺术家，他在绘画、雕塑和建筑方面的造诣不相上下。他最钟爱的方式是雕塑，起初，米开朗基罗拒绝了来自教皇尤里乌斯二世的创作西斯廷天顶画的委托，理由就是他不是画家。因此，安置在具有错觉艺术美的复杂建筑框架中的壁画人物极具雕塑感决非巧合。米开朗基罗虽不愿接受这一委托，但最终还是几乎单枪匹马地绘制成了这幅宏伟的作品。尽管天顶画的内容带有明显的宗教色彩，它的构造在某种程度上还是用来纪念尤里乌斯二世的，因此壁画中到处都夹杂着其家族象征符号——橡树的叶子和橡树果。

天顶画的基本主题是《旧约》故事——“创世纪”、“亚当和夏娃”、“人类的堕落”以及“诺亚方舟”。从祭坛开始按倒序观赏，每个矩形的隔间里都包含一两个故事，侧翼是装饰性裸男像，他们支撑着进一步讲述《旧约》故事的金色圆形浮雕。拱侧上是先知和异教女先知，他们都预言救世主将以人类的形象降临。基督的先祖们被绘制在窗户之上。拱顶上将所有元素联系在一起的主题可能就是“道成肉身”——神灵化身为肉体之躯。壁画中创作出的新亚当形象是完美形体的典范，而姿态类似的有罪之人诺亚却酩酊大醉，他扭曲沉陷的身形反映了堕落的状态。天顶画还表现出救世的主题，基督被视为第二个亚当，他来偿还亚当及其后代们的罪孽。这一复杂主题是在顾问的指导下为西斯廷礼拜堂精通神学的观众设计的，这些观众主要是教皇和他的贴身随从。它反映了在此处布道的主题，也承接着四壁上的绘画主题，即摩西和基督的生平（绘于1481—1482）。

这幅天顶壁画的一大特长是米开朗基罗采用了似乎是从墙壁上侧延伸出来的虚构的建筑造型。这既使他将顶棚的各个层次复杂地交织在一起，同

时又保持了叙事内容的清晰性。此外，近期的清洗修缮还展现出米开朗基罗绘制先知、女先知及基督先人时采用的斑斓绚丽的色彩，这就冲淡了建筑物、裸体男性和中间叙述场景的阴暗沉闷气氛。

裸体男性一直是天顶壁画中最引人争议的部分。他们扭曲的动作颇具风格主义风范，极可能体现了米开朗基罗对男性裸体美的全面赞颂。这是艺术家心目中最珍爱的主题，也是文艺复兴盛期最受关注的艺术主题，男性美及尊严是上帝之伟大的象征，又是礼拜堂布道的主题，因此裸体男性在整个规划中恰到好处。

天顶上最负盛名的形象当属《上帝创造亚当》。侧卧的亚当微微地转向观众，展示着他完美的躯干，他的形象来自尤里乌斯二世收集的古物残片“贝维德雷的躯干”（Belvedere Torso）。与早期被上帝托起的描述不同，米开朗基罗的亚当外形完整而且是清醒的。他缺乏的只是上帝正要通过指尖传递的生命意识。

与孱弱的亚当相比，上帝是一股强大又充满激情的力量，他胳膊下遮蔽着即将创造的夏娃，周围环绕着一群天使。朴实无华的背景突出了人物，也揭示了米开朗基罗与文艺复兴早期佛罗伦萨叙事画传统的渊源。作为叙事艺术的天顶画的伟大之处很大程度上归功于这种强调场景本质的手法。

西斯廷天顶壁画完工整整29年之后，礼拜堂正面墙上米开朗基罗的《末日审判》（*Last Judgement*）也公诸于世。这幅作品笼罩着一股恐怖气氛，恰恰反映了天主教反宗教改革运动的战斗性。《末日审判》表达了情感的激荡，而上方天棚则展现着明朗和信心。米开朗基罗激起了同时代人们的敬畏，并且对西方艺术——从拉斐尔到几个世纪后的雷诺兹（Reynolds）和罗丹（Rodin）——产生了巨大的影响。



1508—1512 年 湿壁画 40×13 米 (133×43 英尺) 罗马梵蒂冈教皇宫西斯廷礼拜堂 (Sistine Chapel, Vatican Palace, Rome)

《圣父与抹大拉、锡耶纳的圣凯瑟琳》(God the Father with the Magdalene and St Catherine of Siena)

弗拉·巴托洛米奥(Fra Bartolommeo, 即巴乔·德拉·波尔塔[Baccio Della Porta]) 1472/5年生于佛罗伦萨, 1517年卒于佛罗伦萨

受萨沃那洛拉(Savonarola, 1452—1498, 15世纪90年代宗教、政治改革家, 主宰着佛罗伦萨城内的一个戒律清严的共和国)影响, 1500年巴乔·德拉·波尔塔成为一名多米尼克会修士, 从此以弗拉·巴托洛米奥^①之名名扬天下。1504年, 他进入佛罗伦萨圣马可大教堂(San Marco)修道院, 接管了画坊。弗拉·巴托洛米奥是佛罗伦萨最早以文艺复兴盛期风格作画的作家之一, 他为15世纪后期绘画方式(以其师父科西莫·罗塞利[Cosimo Rosselli, 1439—1507]通常布置杂乱的作品为代表)和16世纪早期简单、谨严的古典主义风格之间的鸿沟搭建了桥梁。其早期作品影响了年轻的拉斐尔, 但反过来他又受到拉斐尔成熟期庄重肃穆、错综复杂作品的影响; 画家的作品还表现了达·芬奇明暗对比法的影响, 某些情况下甚至显示出威尼斯着墨用色的影响。弗拉·巴托洛米奥的多数作品是符合其职业特色的宗教画, 但他也对风景画抱有浓厚兴趣, 有几百幅精美的风景素描流传后世。

这幅油画展现出修士弗拉艺术最完美、最率直的一面。画面空间通畅、开放, 画中构建了一个顶端消失在云层里的外围建筑物, 给人们制造出正通过窗户观看这一场景的印象。人物主宰着通透的空间, 他们像纪念建筑一般庄严、严谨。尽管两位圣人的跪姿是以对立方式或扭曲的姿态保持躯体平衡的, 两者的构图却都很简单, 衣物的褶皱巨大、朴素, 姿态率直、生动。前景中百合和圣凯瑟琳之书采用虚幻的写实手法, 让两位圣人更加鲜活可触。

在生动、震撼的圣人形象后, 弗拉·巴托洛米奥奇异而又戏剧性地跳跃到同样栩栩如生的风景中, 这里充满了人类活动的迹象。这些寻常景物——乡村建筑、农夫、平淡无奇的原野风景, 与15、16世纪佛罗伦萨、罗马绘画中的理想风景背景相距甚远, 它体现了16世纪早期威尼斯作品的影响。

1508年, 弗拉·巴托洛米奥访问过威尼斯, 乔瓦尼·贝利尼的祭坛画给他留下了深刻的印象; 健硕而带有阴影的圣父形象和画面其余部分细致的层次渲染则体现了达·芬奇明暗对比法的影响; 拉斐尔的影响在两圣人之间以及天使之间强烈的对立平衡中表现地极为明显。他们都被安排成两组, 相互映衬着对方的姿式, 制造出对称、多变的格局。这种格局从15世纪绘画中惯用的两侧人物形象相互映衬的手法发展而来, 又通过拉斐尔的作品广为人知。

事实上, 委托创作这一祭坛画的是威尼斯资助团体、穆拉诺(Murano)岛上的圣彼得罗·马尔蒂雷教堂(San Pietro Martire)的多米尼克教派基金会。绘画呈现着艺术家严谨的古典主义风格, 而从肖像学的角度看它又非同寻常。例如, 绘画中圣父的全身像历来少有, 而中世纪之后艺术中圣人浮在云层中的形象也是罕见的。更有趣的是, 人物都不注视观看者。圣凯瑟琳仰望着上帝, 上帝也像在直视并祝福她, 而抹大拉好像没注意到上帝, 轻轻地低垂着眼帘。

对这一构图最合理的解释就是祭坛画表现了圣凯瑟琳的幻觉, 她被云托起的事实暗示了她的超脱境界。上帝是她的幻觉, 她对之尤为虔诚的抹大拉也是。抹大拉没有融入这一幻觉, 但她也未吸引观看者的关注, 这就保持了她的私人启示, 幸运的观众可一瞥而见。场景的神秘气氛——肯定至少部分是弗拉·巴托洛米奥自己的发明——和前景后寻常的人居风景形成鲜明对比, 而这一对比又强化了神秘感。抹大拉长袍醒目的红色和圣凯瑟琳外衣沉静的黑白色以及天使拉起的镶珠嵌玉的锁链形成对比, 形象纯粹的美感又强化了场景的圣洁。

①弗拉: 英语中“弗拉”(Fra)意为“兄弟”, 是对意大利修士的称呼。



1509年 画布油画 365×232厘米(144×91英寸) 卢卡(Lucca) 究尼奇庄园国家博物馆(Museo Nazionale di Villa Guinigi)

《田园协奏曲》(Concert Champêtre)

乔尔乔涅(威内托自由堡的乔治[Giorgio Da Castelfranco],又译为佐尔奇·达·卡斯泰尔弗兰科) 1477年生于威内托自由堡,1510年卒于威尼斯

许多权威人士将此画归于提香名下,但是画的主题却与乔尔乔涅的风格更为相近。和现在一样,乔尔乔涅也得到了那个时代人们的认可,人们视其为才华横溢、想象力非凡的艺术家,他的作品因而很有销路,常与提香的作品混为一谈(提香在乔尔乔涅死后完成了很多作品)。然而人们除了知道乔尔乔涅生于威内托自由堡以及他自1506年左右直到去世(很可能是死于鼠疫)都活跃于威尼斯之外,其他的生平事迹知之甚少。他可能是乔瓦尼·贝利尼的学生,在很大程度上受到达·芬奇的明暗对比法的影响。能够确定由其创作的作品现存很少,这些作品包括宗教作品、肖像和少数为私人赞助者所做的世俗作品。他也为威尼斯建筑立面(façade)创作过壁画,但它们已经几乎荡然无存了。瓦萨里在评论绘于德国商会大厦(Fondaco dei Tedeschi)的这样一幅作品时写道:“人们找不到表现高贵人士的所作所为而特设的场景……就我而言,我也从未参透过他的画中人物”。

这一评论突出了乔尔乔涅作品的一个重要特点,同时也让我们获悉威尼斯艺术资助的性质。对威尼斯艺术家来说,私人收藏家和教会、公众委托人一样,变得愈加重要,这些人通常以传达的信息是否明确来估量艺术品品质。乔尔乔涅是专攻“壁橱画”(cabinet pictures)的第一人,壁橱画是为鉴赏家所做的小型家居装饰画,因此他的如《田园协奏曲》这样的世俗画内容含糊,难以解释。16世纪初的一些威尼斯画作确实如此,与罗马、佛罗伦萨世俗作品不同(它们多以确凿无疑的古典或当代文本为根基),这些威尼斯作品的神秘寓意必定引起过无休止的争论。

这不是说威尼斯绘画一向都不以文本为依据,而是说启发它们的往往是感召性的作品而非叙事作品,如田园诗等。乔尔乔涅的这幅作品肯定受到了当时田园牧歌诗人的影响,他们颂扬乡村生活的魅力,认为这种生活远胜于城镇、宫廷生活。一位穿

着考究的男子一边与衣着寒酸的同伴聊天,一边弹奏鲁特琴。这个戴帽子的乐师身着华装丽服、精致长袜,他肯定是位为了享受与牧羊人交谈之趣而遁逸俗世的朝臣。音乐的意韵为画面增添了闲适气氛和乡村生活的情趣。两人前面的两个裸女可能是林泽仙女,一位吹着乡笛,另一位从井中汲水,她们似乎属于牧羊人的世界。让人迷惑的是,两人都只穿着朴素的白布,而井却是石棺形状的。这幅场景中包含了与传统乡村生活相关的所有悦人景致:这些人坐在绿草茵茵的小山坡上,宁静的山坡与世隔离。他们还与另一位正在放羊的牧人有着一段距离;他们远离城市的喧嚣,享受着绿树投下的树阴,享用触手可及的清泉。

但这幅画仍有疑问,疑点大多集中在林泽仙女上。几位男子似乎没有意识到她们的存在,难道他们看不到乡间的精灵吗?许多学者就图画的意义展开辩论,他们猜测人物的疏离可能有着更深的寓意,只是还没有发现绝对的答案。

抛开寓意不谈,这幅绘画充满了宁静的气氛,朝臣服装上闪烁的色彩以及整幅画面沐浴的金光加强了这种氛围。风景背景具有典型的乔尔乔涅作品特色,尽管景物异常葱绿、肥沃,非常符合乡村景致,但却没有理想化或刻意渲染的痕迹。不易辨认的建筑,还有地平线上的尖塔,让人想起年轻人逃离的城市生活。这种对风景的偏爱早就成为威尼斯艺术赞助的特色之一,那时其他艺术中心尚未形成这一品位,所以这里的风景无疑是绘画的魅力所在。也许这幅画根本没有那么复杂,只不过是田园诗启发下创作的、以熟识的牧场为背景的简单风景画而已。

乔尔乔涅画作的魅力使之成为后人频频模仿的对象。后代艺术家中,华托(Watteau)对乔尔乔涅作品及其风格崇拜至极。19世纪对乔尔乔涅风格作品的狂热导致人们对很多画作的作者张冠李戴。



约 1508 年 画布油画 109×137 厘米 (43×54 英寸) 巴黎卢浮宫

《圣母玛利亚和佩萨罗家族》 (*Madonna with Members of the Pesaro Family*)

提香·维切利奥 (Titian Vecellio) 约 1485 年生于皮埃维·迪卡多雷 (Pieve D' Cadore), 1576 年卒于威尼斯

提香的这幅一直被称为《佩萨罗圣母》的画作引发了威尼斯祭坛画形式的革命,他将圣母和圣婴放置在一段台阶上,最重要的是,他们从传统的中心、前沿位置移到了边侧,由此产生的这种动态、不对称、倾斜的布局成为 16 世纪末威尼斯绘画的范例。据猜测,提香之所以展现这种倾斜视角就是为了让人们在教堂走廊里就能看到圣人,但他也可能只是按照复杂的委托要求,把各种地位的形色人等都包括进油画里罢了。

这幅祭坛画是十字军战士雅各布·佩萨罗 (Jacopo Pesaro) 对圣母的还愿之画,以感谢圣母赐福 1502 年“圣莫里斯 (Saint Maurice) 之役”使威尼斯人最终战胜土耳其人。画中雅各布跪在左侧,他在 1519 年为教堂委托创作此画,油画至今仍悬挂在该教堂里。这幅画还旨在纪念家族的男性成员,几代成员都画在右侧。圣彼得可能代表了教皇,似乎扮演着雅各布和圣母中间人的角色。从圣母凝视的方向看,圣母容易接近,但因为高高在上,以高耸入云的柱子为靠背,她又遥不可及。佩萨罗家族成员上方站着圣弗朗西斯科和帕多瓦的圣安东尼 (St Anthony of Padua), 他们是该教堂所属的圣方济各会最重要的圣人。提香最后还在画里加上了圣莫里斯,在飘扬的旗帜下,圣莫里斯带来一个捆绑的奴隶和一个黑奴;旗帜显著夺目,上面画着佩萨罗和博尔吉亚 (Borgia) 的徽章,后者代表着胜利之役时在位教皇亚历山大六世 (1492—1503 年教皇) 的家族,旗杆顶上插着象征和平的橄榄枝。

提香采用独特的技巧使圣母和圣婴基督面向不同的方向,从而解决了把这群完全不同的人物联系在一起的难题。顽皮的圣婴面对着画面前方,俯视着恭敬的圣弗朗西斯科,圣弗朗西斯科又通过他的手势向基督推荐佩萨罗家族。圣母越过圣彼得关注着雅各布,而雅各布具有光泽的黑色华美衣物把他和圣莫里斯联系在一起。

提香通过转移画面中心、展示人物动态活动来赋予传统的静态画面巨大的动感和活力,他又进一步采用光线和色彩使画面充满生机。这些柱子最初设计成矩形柱廊大厅的一部分,提香决定绘制部分柱厅,以此创造一种模糊意境和戏剧化场景,场景既非内部又非外部,照亮它的是威尼斯泻湖明亮清晰的光线。同时光线还来自前方,特地照亮了圣母、圣彼得和圣莫里斯的盔甲。光线整体呈现出欢快、喜庆的气氛,但是圣母之上还有一小团阴云,载着两个小天使和基督受难的标志,它在基督和圣母上方的柱子上投下一个阴影。这些让人想起圣母和圣婴应该是信仰的核心。

提香进一步用辉煌的色彩把整部作品统一成一体,尤其是圣母、跪着的人物和旗帜、连接圣母和圣彼得的蓝色衣物三部分组成的红三角。圣人的黄色长袍和尊贵的绿色衬布成为整幅绘画中心的最强音。丰富、流动的色彩和衣服上微妙的反光充分展示了提香使用油彩染料的娴熟技巧以及达到的惊人效果。对佩萨罗家族人物细腻的塑造证实提香成为当时人们最垂青的肖像画家绝非偶然。

提香取代老师乔瓦尼·贝利尼成为威尼斯画派最伟大的画家。在创作生涯中,他的风格不断完善:乔瓦尼对他的影响最早,而佛罗伦萨画派的影响则最大,16 世纪 30 年代的提香带有冥想风格,40 年代则是他受米开朗基罗影响和风格主义熏陶的时期,同时他对古典风格兴趣渐增。及至 60 年代,提香使用的色彩更为柔和,手法更松散,带有些许印象主义风格,为油画技巧发展带来一次革命。

提香绘制的场面恢宏的神话场景和宫廷肖像为后世树立了范例。他曾为查理五世和西班牙的腓力二世效力,是他们尊贵的宫廷画家,他的各种作品影响了众多后人,其中包括普桑 (Poussin)、鲁本斯 (Rubens)、范戴克 (Van Dyck) 和委拉斯凯兹 (Velazquez)。



1519—1526 年 画布油画 478×268 厘米 (188×106 英寸) 威尼斯弗拉里荣耀圣母教堂 (Sta Maria Gloriosa de' Frari)

《拉撒路的复活》(The Raising of Lazarus)

塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮翁波 (Sebastiano Del Piombo, 即塞巴斯蒂亚诺·卢西亚尼 [Sebastiano Luciani]) 1485 年生于威尼斯, 1547 年卒于罗马

1510 年左右, 正值师父乔尔乔涅去世之后和提香在帕多瓦作画期间, 塞巴斯蒂亚诺一跃成为威尼斯举足轻重的画家。1511 年, 罗马银行家奥古斯蒂诺·奇吉 (Agostino Chigi) 邀请他前往罗马参与其法尔内赛 (Farnesia) 别墅的神话类装饰画工程。他随后的职业生涯都是在罗马度过的。从 1520 年拉斐尔去世之后到米开朗基罗在佛罗伦萨出现之前, 塞巴斯蒂亚诺成为绘画界领军人物。1531 年, 他被任命为教皇御印掌管员, 其绰号“皮翁波”

(Piombo, 意为“铅块”, 御印的制作材料) 由此而来。他和米开朗基罗的友谊是影响其职业的重要因素, 米开朗基罗多次为其勾画草图, 塞巴斯蒂亚诺理所当然地成为米开朗基罗与拉斐尔之间明争暗斗的参与者。

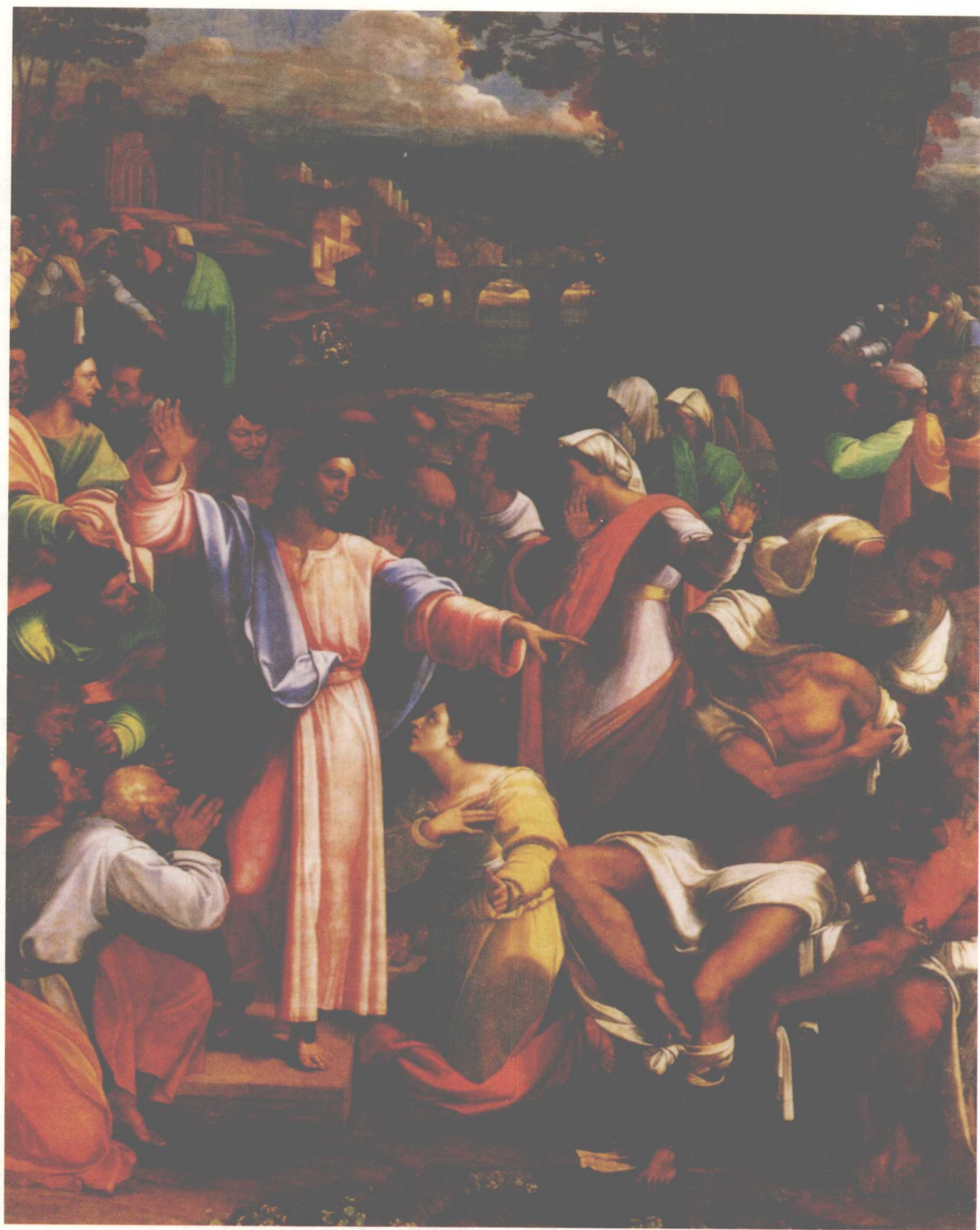
1516 年, 红衣主教朱里奥·德·美第奇 (Giulio de' Medici) 委托塞巴斯蒂亚诺为纳博那大教堂 (Narbonne Cathedral) 创作《拉撒路的复活》。同年初, 他还委托拉斐尔为该教堂创作《耶稣变容》(Transfiguration, 1517—1520, 罗马梵蒂冈), 这无疑会引起两位杰出画家之间暗中的较量。《拉撒路的复活》比任何其他同时代作品都更清楚地表明: 文艺复兴盛期的祭坛画和其中的传统圣经故事不再单纯是宗教崇拜的对象, 相反, 它们在很大程度上成为表达主题和历史的绘画手段。此处描绘的主题和委托者有着特殊的联系, 因为拉撒路的圣物就敬供在纳博那。

拉撒路是马大 (Martha) 和抹大拉的玛利亚的兄弟, 耶稣到达伯大尼 (Bethany) 时他已死去四天。两姐妹在路上遇到了耶稣, 玛利亚匍匐在他脚下。耶稣在墓地边命令人们移开覆盖的石块。画面中马大害怕尸体会腐臭而扭过脸去, 但耶稣告诉她有信念就会看到奇迹。耶稣命令拉撒路出来, 这位身上还缠绕着亚麻布带的死人就现身了。

这幅巨作由各种手势和胳膊的动作交织而成, 充满了生机和动感。只有中心是静止的, 在此处, 威严的基督优雅地召唤着坐起身来的拉撒路。米开

朗基罗绘制的拉撒路及救助者的备用草图保存下来的就有三个, 他一定也帮塞巴斯蒂亚诺设计过基督的形象。对立平衡的拉撒路让人联想到西斯廷天顶上的男性裸像 (参见第 96—97 页), 强健的救助者使人想起米开朗基罗著名的男性裸体绘制技艺。正如西斯廷天顶上的《创造亚当》的画作一样, 不需要交流, 只需伸出的一根手指或高举着下达命令的手就能轻而易举地把生命信号传递过去。俯身哀求的玛利亚位于两位男性人物中间, 美丽却被忽略: 关联只发生在基督和复活之人之间。这一构思可能有着特殊的含义, 因为委托人红衣主教的姓 (Medici) 常被用来做双关比喻, 指代医生或药物 (medicus)。

塞巴斯蒂亚诺赋予画作罗马式的恢宏气势以及罗马—佛罗伦萨素描 (disegno, “素描”, 即“线条”的概念) 的特质, 他把二者与画家在威尼斯受到的色彩、光线的训练结合到一起。(瓦萨里是这两个概念的早期诠释者, 他断言素描更具优势, 因此, 虽然瓦萨里对某些威尼斯绘画大师极为崇拜, 但他还是宣称威尼斯艺术整体上是低劣的。) 塞巴斯蒂亚诺可能为了刻意表现自己更是“集大成者”而将这些结合在一起, 以便使他具有罗马—佛罗伦萨风格对手拉斐尔相形见绌。风景背景占据几乎半幅画面, 这强调了威尼斯偏爱的题材, 尽管画中充斥着古色古香的遗迹 (它们让人联想到罗马卡拉卡拉浴场 [bath of Caracalla]), 但是构图、光线、色彩完全都是威尼斯式的。黄昏场景表现了塞巴斯蒂亚诺绘制光线的技巧, 并且给整个场景增添了更多的戏剧性色彩。色彩的辉煌以及流珠泻玉般的斑斓引人注目。中间是耶稣深蓝色的斗篷, 它映衬着更具动感的红色的长袍, 提亮了拉撒路姐妹衣服的色调。四周重复的中湖蓝色、酸性绿色和金黄色使得整幅绘画流光溢彩, 并有一种破碎的、实验性的特质。塞巴斯蒂亚诺和拉斐尔的两幅作品都展示出来之后, 红衣主教更喜欢拉斐尔的《基督变容》, 所以把它留在罗马, 塞巴斯蒂亚诺的祭坛画则被送到了纳博那。



约 1517—1519 年 木板油画转至画布 381×289 厘米 (150×114 英寸) 伦敦国家美术馆 (National Gallery, London)

《安德烈亚·奥多尼画像》(Portrait of Andrea Odoni)

洛伦佐·洛托 (Lorenzo Lotto) 约1480年生于威尼斯, 1556/7年卒于洛雷托 (Loreto)

洛伦佐·洛托出生在威尼斯,但他在这个城市度过的时间相对较少,他更愿在边境地区的城镇和贝加莫 (Bergamo) 工作,那里至今还保存着他所创作的许多祭坛画。我们很难确定洛托艺术风格之源,尽管他和提香与乔瓦尼一样都重视光线、色彩并且都挚爱风景画,他也受过丢勒等北部欧洲艺术家的影响,但他还是拥有特殊且极具个性的人物塑造及构图方式。威尼斯艺术评论家洛多维克·多尔奇 (Ludovico Dolce) 在其《绘画对谈录》(Dialogue on Painting, 1557年)中所列的16世纪威尼斯知名艺术家名单上没有洛托,很显然他很难认同洛托的风格,洛多维克还批评洛托运用光线的手法。然而,洛托依然是那个时代最有天赋及特色的艺术家,他的作品游弋于文艺复兴盛期风格与风格主义之间。

这幅肖像画是洛托最具争议的作品之一。它表现了流行于艺术品鉴赏家之间的风气,即把自己描绘成被珍品簇拥的收藏家——奥多尼画中的珍品主要是古文物。15世纪早期西方社会就流行起收集文物之风,那时的文物主要局限在古币、珍宝和小青铜像,后来收藏家们才逐渐开始搜寻大型的古代雕塑残片。威尼斯商人奥多尼是有名的收藏家,这幅画中描绘了他身处大量的残件、古币和一部珍本的包围之中的情景。肖像画中所画的这些物品赋予了被画者极高的社会地位和文化地位,这种收藏也暗示着财富。

画中多数残件的身份都有据可查,其实它们只是奥多尼收藏品的一部分。奥多尼伸出的手(这表现出洛托缩小透视的技巧)向观者展示一个埃及风格的以弗所的狄安娜 (Diana of Ephesus) 小雕像。左边的残件是当时梵蒂冈八角庭园 (Belvedere courtyard) 中赫拉克勒斯 (Hercules) 和安泰 (Antaeus) 雕像的复制品——可能是洛托1509年造访罗马时见过的;右面的背景上是一个小型赫拉克勒斯雕像、一件裸女雕像和一个小天使;前景中是一尊头部、手臂残缺的维纳斯塑像和一个巨大的罗马晚期风格的男性头颅。

画中人具有浮雕的质感,生动又拘谨,他与

观看者目光相交,这既具有16世纪较早时期肖像画的特色,又表现出提香的巨大影响。除了对艺术品的收集之外,画中奥多尼的形象可以有多种解读方式。油画强调了他的从容、信心以及谦虚,放在胸膛上的左手姿势——表谦虚的常见手势——缓和了右手炫耀的姿势。意大利外交官兼作家巴尔达萨雷·卡斯蒂廖内 (Baldassare Castiglione) 在其极具影响力的著作《侍臣论》(The Book of the Courtier, 1528年)中把他描述成最崇高美德的典范,下意识又不露痕迹的从容被看做朝臣理想优雅风度的体现与博得社会人士青睐的关键。奥多尼展示给观众的是自信而不唐突的炫耀。光线塑造出真实硬朗的形体,又让他和周围环绕的色彩相互交融不至于突兀。画面还清楚地勾画出他宽阔的前额和鼻子、双颊上投下的淡淡阴影,这赋予了人物清晰的面部特性。简单的背景不会分散人的注意力。

奥多尼的服饰也显露着他的财富和地位,从他完美无瑕的白衬衫到脖子上的金项链(他很随意地触摸着它)都暗示着某种心不在焉或者映衬出他对收藏品的专注。庄重的黑色内衣让他显得富有但谦逊,质地奢华的毛领外套也是如此,它布置得相当有技巧,这样就能将多彩的衬里显示出来。厚重织物丰富又华丽的褶皱让人想起提香《穿蓝袖上衣的男子》(Portrait of a Man with a Blue Sleeve, 约1512, 伦敦国家美术馆)和拉斐尔的《卡斯蒂廖内肖像》(Portrait of Baldassare Castiglione, 约1515, 巴黎卢浮宫),它展现了如何在表面庄重的画作中巧妙暗示财富的技巧,就连在以细节丰富和色彩变幻著称的威尼斯艺术中也有此技巧。

如今,洛托广为人知的作品主要是肖像画,但事实上他侧重于创作宗教主题的作品。其祭坛画《天使报喜》(Annunciation, 16世纪20年代, 莱卡纳提 [Recanate] 美术馆)充满了新意和活力,从生机勃勃的天使到面带惊色的玛利亚和她那恐惧不安的猫,一切都以辉煌的色彩和明暗分布效果表现出来。



1527 年 画布油画 104×117 厘米 (41×46 英寸) 皇家收藏 (Royal Collection)

《持彼得拉克书卷的女子画像》(Portrait of a Woman with a Volume of Petrarch)

安德烈亚·德尔·萨托 (Andrea Del Sarto, 即安德烈亚·达尼奥罗·迪·弗朗西斯科 [Andrea D'Agnolo Di Francesco])
1486 年生于佛罗伦萨, 1530 年卒于佛罗伦萨

安德烈亚·德尔·萨托是 16 世纪 10 年代和 20 年代米开朗基罗和拉斐尔离开佛罗伦萨前往罗马期间佛罗伦萨最有才华、最有创造性和最多产的艺术家。尽管安德烈亚主要师从行为古怪却富有影响力的皮埃罗·迪·科西莫 (Piero di Cosimo), 但对他风格影响最大的却是拉斐尔和达·芬奇的作品, 尤其是达·芬奇采用的层次渲染 (sfumato) 手法, 这一手法将颜色和色调巧妙混合以至于相互融合 (事实上, 瓦萨里将这种将清晰轮廓模糊化的作法视作区分文艺复兴早期作品和“现代艺术”[即文艺复兴盛期艺术]的一大要素)。而安德烈亚的人物作品本身也常有某种张力因素, 这种因素与不同寻常并不对称的构图法相结合, 映射出风格主义的特色。人们认为, 年轻的风格主义先驱蓬托尔莫 (Pontormo, 1494—1556) 和罗索·费奥伦蒂诺 (Rosso Fiorentino, 1495—1540) 曾为安德烈亚绘制祭坛画的台阶部分, 而安德烈亚常被誉为佛罗伦萨风格主义的播种者。瓦萨里认为安德烈亚以色彩见长, 但他在绘画时有点畏首畏尾, 这在描绘人物轮廓方面尤为明显, 尤其是和拉斐尔、米开朗基罗的作品相比的时候。然而, 这个传记作者确实也对安德烈亚人物那独特的柔和气质和甜美的表情倍加赞誉。

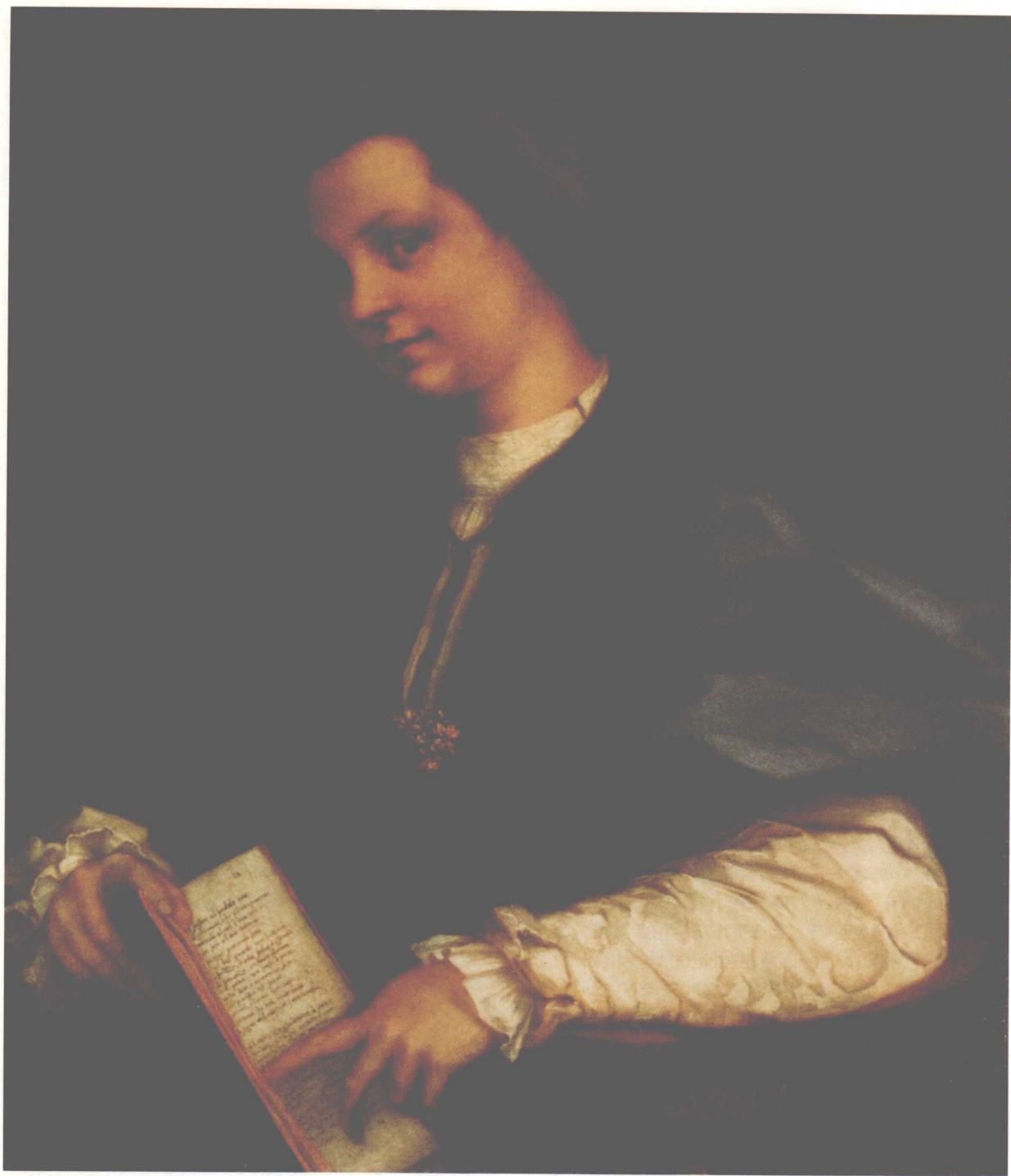
这幅身份不明的女子画像是 16 世纪早期涌现的最有趣的画作之一, 因为它表现了两种潮流的汇合: 文艺复兴盛期的现实主义风格和风格主义的理想化风格。

肖像画作为一种体裁是 15 世纪早期开始兴盛起来的 (在中产阶级成员中尤甚)。在女性肖像画中最常见的就是展现被画者的侧面 (参见第 68—69 页); 因此她的眼睛要避免观看者 (通常是男性), 以保持女性的端庄。然而到了 15 世纪末, 艺术家们开始用三分之二侧面像或正面像来表现女性, 让她们全面展现美丽的面貌, 但被画者的眼睛一般还是要望向别处或者是低垂下来以保持必要的矜持和礼貌。而安德烈亚的画里, 被画者用心有灵犀般的

目光直接凝视观看者 (两只眼睛都很明显), 嘴角上还挂着微微的笑意; 简单的暗色背景强化了这些面部表情 (这种技巧的流行归功于达·芬奇的肖像画), 这样, 被画者的容貌变得既清晰又高深莫测。然而, 尽管安德烈亚的主角直视观众, 她仍是一位端庄得体的楷模。她的坐姿很符合高贵女士的形象, 她的衣服既简朴又端庄。许多被画女性都用华贵的衣着来炫耀其夫婿的财富, 而这一画中人的衣服却朴实无华, 颜色也很庄重。她穿着一件朴素的高领上衣、一件蓝色的外套, 这些衣物用来遮盖身体而不是展露身体, 唯一的装饰就是剪裁入时的袖子。她的头发简单甚至有些蓬乱, 用一个朴素的带子梳理着, 胸前有一小束花朵作为装饰。

这幅肖像画最具趣味之处是它缺乏理想化色彩。一般来说, 在 16 世纪的这段时间, 画家趋于将画中女性理想化, 效仿 14 世纪诗人彼得拉克和 16 世纪作家菲伦佐拉 (Agnolo Firenzuola) 中的女性人物, 后者在 1541 年还出版了一本有关女性美的专著。在这些作品中, 标准的女性美包括金色的头发、白皙的皮肤、明亮的眼睛、椭圆的面庞、端正的五官和纤长的脖子。然而, 安德烈亚的画中人有着橄榄色的皮肤、丰满的脸庞、褐色的眼睛, 似乎没有一丝理想化的迹象。唯一的风格主义理想化痕迹就是她刻意营造的优美手势, 手指纤长柔软, 手指分开来强调优雅。最有趣的是, 她拿着一部彼得拉克诗集, 这个设计很可能用来表明她博览群书——这是有教养女性才可能具有的特性之一。这样, 安德烈亚的肖像画在暗示风格主义绘画和文学的理想的同时又保留了迷人的现实主义风格和直白的手法, 它展现给我们的是一个谜一样的画中人, 她的目光不断地吸引着我们。

安德烈亚既是优秀的油画家和壁画画家, 又是文艺复兴时期技艺最精湛的制图员, 他最好的草图都藏于佛罗伦萨的乌菲兹美术馆。



约 1528 年 画布油画 84×69 厘米 (33×27 英寸) 佛罗伦萨乌菲兹美术馆

《朱庇特与伊娥》(Jupiter and Io)

柯列乔 (Correggio, 即安东尼奥·阿雷格里 [Antonio Allegri])

约 1494 年生于柯列乔, 1534 年卒于柯列乔

朱庇特目视着伊娥

从她父亲的河流里游来, 他说:

“哦, 姑娘, 值得朱庇特来爱,
也定会让情人在爱床上得到欢愉,
到这密林深处的阴影里来吧……

到这阴影里来, 太阳炙热地燃烧,
我将与你前往, 那里没有野兽的伤害,
只要神伴在你身旁, 你会安全的走入
宽广、幽深的密林。我就是神。

我不是卑贱的小神, 我主宰着
天界的权杖, 投掷出震耳的雷鸣。

哦, 不要逃避我!” 她已经逃走……

神把大地没入昏暗、漆黑,

阻止她逃离, 然后捉住她。

奥维德 (公元前 43—公元 17 年), 《变形记》,
约公元 10 年

柯列乔的名字来自他的出生地, 一个位于意大利北部曼图亚和帕尔马 (Parma) 之间的小镇。他的多数作品——祭坛画以及充满虚幻色彩的穹顶画 (后者在巴洛克时期极具影响)——仍保存在帕尔马, 以致他成为文艺复兴盛期最默默无闻的画家之一, 但是他也是最具创造性的画家之一。柯列乔汲取了北部城市各流派的营养, 尤其是威尼斯和米兰。他的作品中达·芬奇和乔尔乔涅的影响颇为明显, 而拉斐尔和米开朗基罗的影响几乎没有。尽管柯列乔对古典雕刻知识的掌握相当全面, 他却对当时主要艺术家广泛采用的古典主义风格敬而远之。针对这一风格, 瓦萨里写道: “如果柯列乔能深入研究古罗马作品并以此改进人物绘画技艺的话, 他的艺术会至臻至美。” 然而, 这位传记作家还是承认, 在处理色彩以及描绘柔软肉体 and 头发方面, 当时无人能望其项背。

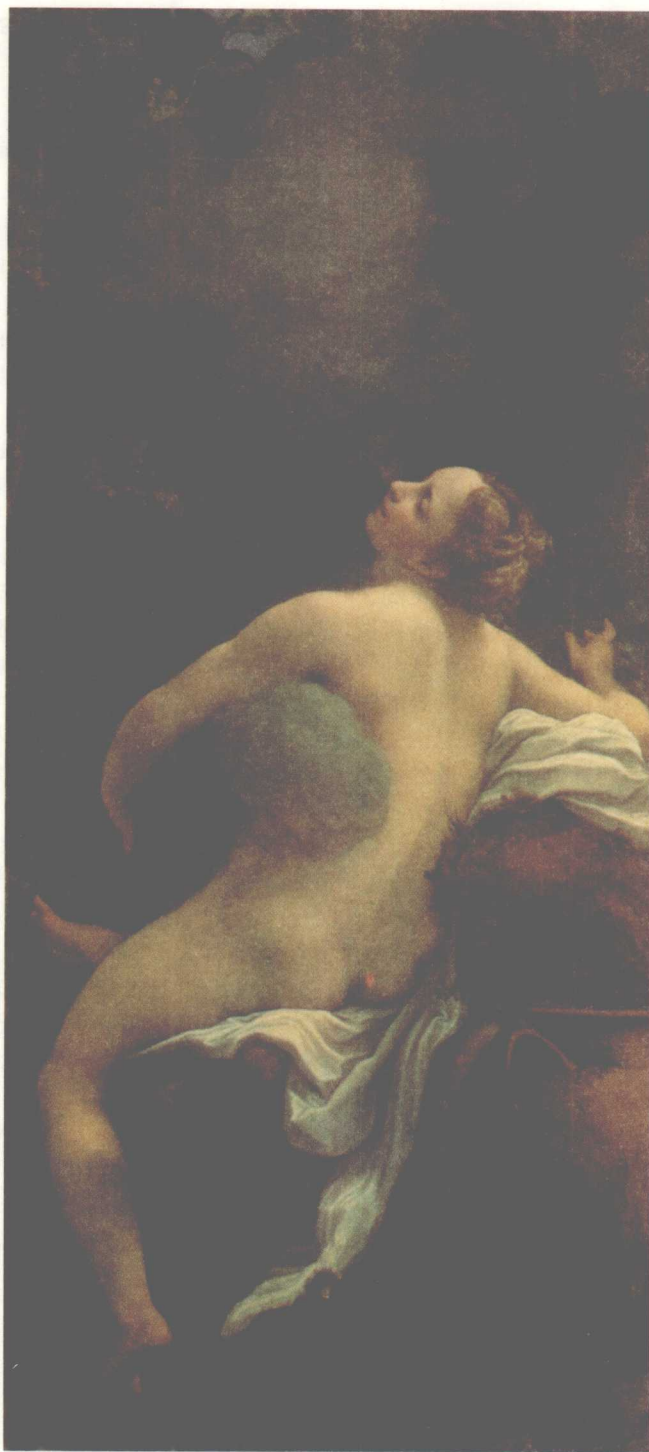
柯列乔为贡扎加家族的曼图亚伯爵费德里科二世 (Federico II) 创作了许多以古典神话为主题的画布油画。这幅画是以朱庇特之爱为主题的四幅

画作之一, 估计是计划敬献给皇帝查理五世的礼物。16 世纪, 许多资助人都委托创作古典神话和传说的故事情景, 他们或以此展示自己的博学或借物讽喻, 另有一些人选择这些场景主要是因为裸体人物图画里潜在的情色因素, 费德里科即是如此。这类绘画最常见的来源就是罗马诗人奥维德的《变形记》, 因为里面包含了很多关于众神欢爱的描述。朱庇特经常变换形体来引诱他倾慕的女子; 《朱庇特与伊娥》与《朱庇特与美少年盖尼米得》(Jupiter and Ganymede, 维也纳艺术史博物馆) 是其中一对, 后者讲述朱庇特变化成雄鹰抢走美少年盖尼米得, 后来又让他做众神的侍酒童子的故事。另一组油画是《丽达》(Leda, 柏林达莱姆博物馆 [Staatliche Museum]) 和《达娜厄》(Danaë, 罗马博盖赛艺廊 [Borghese Gallery]), 画中的两位女子分别遭到变成天鹅和一阵金雨的朱庇特诱惑。

在奥维德的故事中, 朱庇特以自己的原貌接近伊娥并召唤她一起进入密林, 而当她逃跑时他变成乌云占有了她。为了避免伊娥遭到既嫉妒又愤恨的妻子朱诺伤害, 朱庇特又把她变成小母牛。

柯列乔独具特色的绘画在保持文本原貌的同时全面地探索了奥维德故事中的色欲性。场景设在林地的一片小树林里, 伊娥坐在树干上, 一只鹿在脚下喝水。片片枝叶从这团“昏暗而漆黑”中伸展出来, 颜色从深蓝渐变到烟灰色。伊娥略微失衡的姿势表明她极度吃惊; 她的左手抓住朱庇特, 但右手显现出无力和放弃。她的身体充满极致的肉感, 臀部及整个形体融化的状态尤其体现出柯列乔描绘柔软肉质感的力度。柯列乔还解决了如何绘制乌云的问题, 他暗示朱庇特存在于迷雾中, 神的左手抓住伊娥, 他以阴影的形状俯吻伊娥。朱庇特云中形体的难以捉摸增添了这一遭遇的神秘感, 而柯列乔赋予乌云的柔软质感更强化了肉欲性。

柯列乔名声在 18 世纪达到了顶峰, 其神话作品中的情欲与精致在布歇 (Boucher) 等后世艺术家的作品中再次体现出来。



约 1532 年 画布油画 163×71 厘米 (64×28 英寸) 维也纳
艺术史博物馆 (Kunsthistorisches, Vienna)

《圣母、圣婴和天使》（*The Virgin and Child with Angels*，即《长颈圣母》 [*The Madonna of the Long Neck*]）

帕米贾尼诺（Parmigianino，即吉罗兰姆·弗朗西斯科克·马佐拉 [Girolamo Francesco Mazzola]） 1503 年生于帕尔马，1540 年卒于卡萨马齐奥瑞（Casalmaggiore）

瓦萨里用“maniera”（意为“风格”或“雅致”）一词来描述继登峰造极的拉斐尔和米开朗基罗艺术典范之后美丽而优雅的16世纪意大利艺术。17世纪起，很多人认为大约1530年之后的许多画作颓废、肤浅、做作和扭曲，“风格主义”^①一词因此有了贬意。这一艺术的典型特色就是情感夸大，强健的人物被拉长，姿态模式化，比例、光线和透视效果怪异，色彩艳丽。风格主义盛期的作品富于表现力和感染力。

这幅油画常被美术史家称为风格主义艺术的缩影，因为它以不惜牺牲主题为代价来刻求美丽、雅致的第一印象，这多少导致了其形式上的矫揉造作。但文艺复兴盛期的绘画和雕塑也有追求这种品质的特点，虽然它们牢固得根植于对现实世界的观察之上，也经常带有理想化色彩。帕米贾尼诺受到了拉斐尔、米开朗基罗和柯列乔的影响，虽然他的绘画中有许多看似怪异之处，事实上他对风格主义理想原则的探索正是对自己主题的理解。

画面描述了圣母、圣婴与天使在一起的场景，这是相当传统的主题。圣婴在圣母膝上熟睡，预示了死亡以及圣母在十字架之下怀抱基督尸体的时刻；圣婴成人比例的巨大身型强调了这一预指，他横躺在圣母结实的膝盖上，圣母则敬慕的看着他；无翼的天使也对圣婴和圣母表达着敬意。

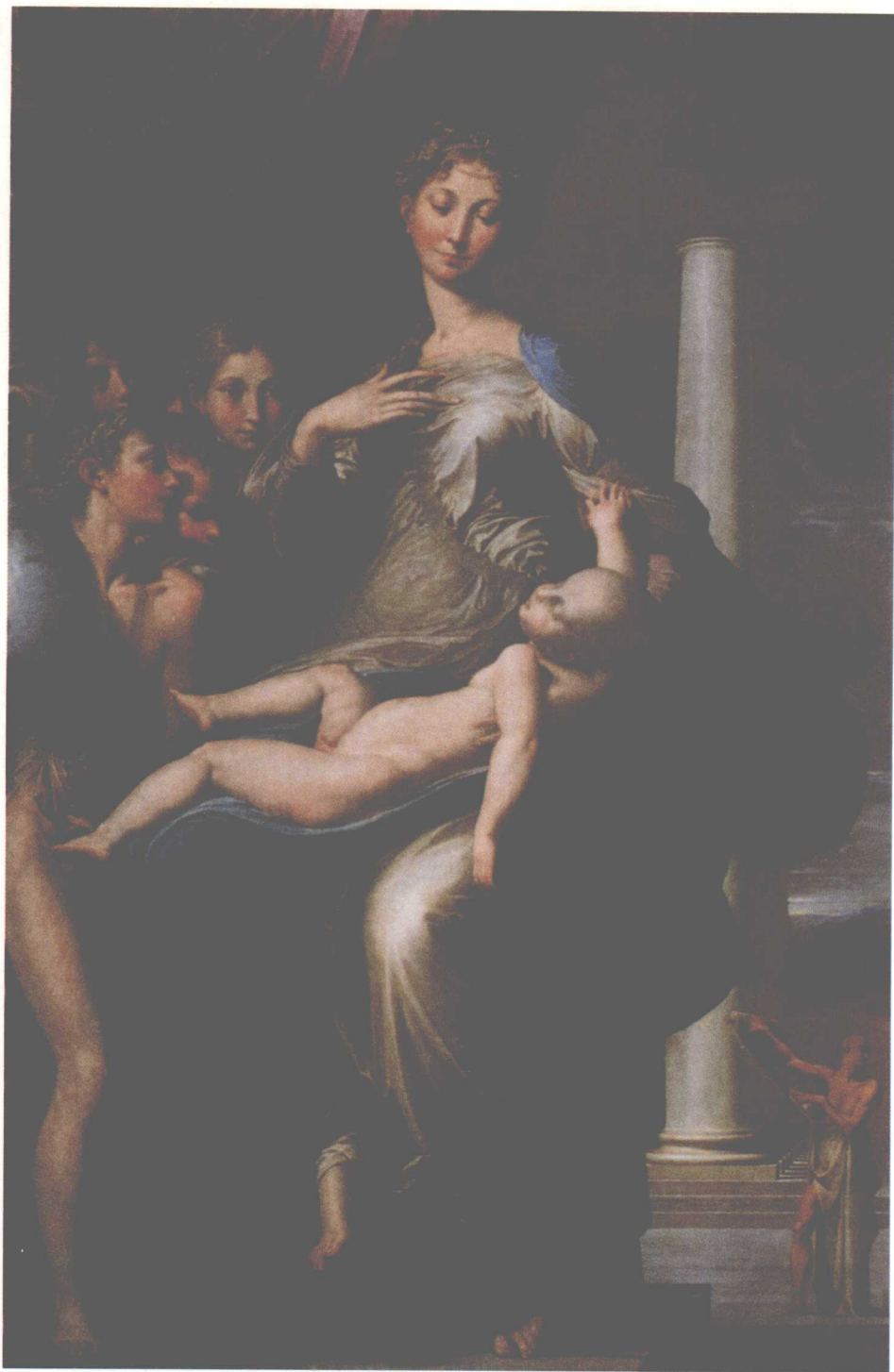
画中风格主义色彩最明显之处可能就是圣母形象，她简直就是彼得拉克及其追随者（尤其是菲伦佐拉，参见第108页）精描细述的女性美的化身，画家照本宣科并且刻意地将其表现出来。菲伦佐拉把完美女性比作形似花瓶，头颅小巧、颈部修长、躯体浑圆，可能这就是天使手中所持花瓶的寓意。圣母头部小巧而完美，头发优雅地盘起，对称的脸上五官精雕细琢，脖子如天鹅一般优雅的伸长；身躯线条采用风格主义最青睐的技法，即蛇形（figura

serpentina），整个身体勾画出一个S型的曲线。圣母衣服下乳房和腹部的形状显露无遗，纤长的手、分开的手指、拱起的脚都是风格主义优雅美的典范。画家笔下的天使异乎寻常地各具特色，使整幅画面呈现罕见的多样性。其中两个天使直视画外，吸引着观赏者的目光。

但对优美与精致的强调以及对阐释完美女性的世俗文本的参照并不意味着可以将创作该画的初衷世俗化或抛弃其宗教性。正如画中所示，油画的主题与宗教正统思想相关，而油画本身也与文艺复兴盛期的很多作品一样作祭坛画之用。更确切地说，寻求至真至美是为了赞颂圣母的地位和圣洁。华丽的衣物褶皱和厚实的脚凳让她看上去如同天国女王，威严而美丽。我们可以将圣母鲜明的肉感和天使们裸露的腿脚视作对人体正当探索的一部分，它们圆润的形态使人体更加完美，而这与作品的宗教内涵并不矛盾。

较难解释的是手持卷轴的男子角色和背景上的一排柱子，这部分实际上并未绘制完成。这位男子可能是一位先知，而第一根柱子可能用来强调圣母的身材大小和苗条身姿。然而，风格主义一个普遍的特色就是在作品中引进谜一样的元素或模棱两可之物，以此激起学术评价或探讨，这些细节可能就是佐证。无论它们是什么，也不管油画看起来多么怪异，这幅画与拉斐尔任意一幅更直白和更让人熟知的作品一样，无疑是对圣母和圣婴的赞美。帕米贾尼诺的作品对枫丹白露第一画派（first school of Fontainebleau，约1530—1560）优雅、装饰性的图形设计有着极大的影响，并以此影响了法国艺术。

① “风格主义”：此术语另有一译法曰“矫饰主义”——译注



约 1534—1536 年 画布油画 214×133 厘米 (84×52 英寸) 佛罗伦萨乌菲兹美术馆

《维纳斯与丘比特：爱的寓言》（*Allegory of Love with Venus and Cupid*）

安尼奥洛·布龙齐诺（Agnolo Bronzino） 1503 年生于蒙蒂切利（Monticelli），1572 年卒于佛罗伦萨

布龙齐诺是佛罗伦萨第二代风格主义画家中最重要的一位。作为蓬托尔莫的学生，他为该城贵族领袖美第奇家族科西莫一世（Cosimo I）公爵绘制了大量油画，最知名的就是为公爵、其家族及宫廷人员创作的肖像。这些肖像画中贵族式冷酷而又超然的气质影响了整整一个世纪的欧洲宫廷肖像画家，几乎成为后期风格主义的同义词，与早期蓬托尔莫肖像画的血肉质感形成了鲜明对比。布龙齐诺还创作祭坛画和宗教形象画，它们展示了同样的冷酷美和虚幻气氛。

这一寓言画是科西莫公爵敬献给法国国王法兰西斯一世（Francis I）的礼物。众所周知，这位国王对情色和意大利艺术情有独钟，像其他风格主义画作一样，这幅油画无与伦比的复杂象征给国王和朝臣提供了智力竞技和辩论的良机。布龙齐诺的观众对其中的许多象征和特性极为熟识，而另外一些内容，如愚弄之神（Folly）和欺骗之神（Deceit）的形象，很可能是艺术家为了引人细致审看，借助寓意画册或在博识之人的建议之下创作出来的。

油画的主题是不洁或不当之爱。维纳斯位于画面中心，她的躯体呈现蛇形曲线，这种构图展示出她的整体美。维纳斯一手持有帕里斯判给她、证明她是天下最美女神的金苹果，另一只手从儿子丘比特的箭袋里抽出一支金箭。丘比特用既温柔又挑逗的方式拥抱着她，一只手支起她佩戴珠宝的头，而另一只手紧紧抓住她的乳房并试探着去吻她。他的右脚踏在维纳斯的一只鸽子身上。丘比特所摆的姿势，柔软的肢体和挺起的臀部，也暗含着同性恋意味；丘比特两膝之间华美的垫子与两个形象之后富丽堂皇的蓝色织物强调了拥抱时的淫乐之情。天青石制作的深蓝色是当时最昂贵的颜料，此处广泛的运用彰显了油画的贵重；科西莫为了给法国国王献礼确实不惜巨资。

两个主要形象之后是不洁之爱伴生而出的邪恶人性的种种化身。右边，一个小男孩戴着莫里斯舞者（morris dancer）的铃铛脚环，他正准备在拥抱者身上抛洒维纳斯玫瑰的花瓣。尽管脚刺进了一根荆棘他还是笑着，这个小男孩被视作愚弄或愚蠢欢乐的化身。欺骗之神在他身后，她有着可爱的娃娃脸和魔鬼的躯体，一手擎着欢乐的蜂巢，另一只手隐藏着蝎尾致命的毒刺。最左边中间是多年以来一直被视为嫉妒之神的人物形象，而实际上他可能表现了梅毒症状，因为他的特征表现出现代已确认的梅毒特征：头痛难忍、皮肤失去血色、头发稀薄、关节肿胀。

上方是长着翅膀背着沙漏的时间之父，他揭开一张幕布来展示这一生动场面。他那强壮雄健的臂膀和深色的皮肤与维纳斯的身体构成了强烈的对比。左边的人物可能代表着遗忘，因为她有能看到眼前事物的眼睛却没有盛纳记忆和悔悟的头脑，她无力阻止时间之父所展示的这幕场景。

《维纳斯与丘比特：爱的寓言》一画充满了精致的美感和时尚气息，它很可能在宫廷范围内备受欢迎，因为宫廷对机巧设计、优雅文化和理性理想有着偏爱。画面中两个主角的瓷白色在周围的鲜明色彩中极为突出，这种匠心独具的设计令人震惊。画家对构图进行了压缩，结果模糊了人物在空间上的关系，这样便于设计姿势。这些特点增添了这一情色寓言的催眠效果，也有助于解释为什么布龙齐诺会被科西莫尊为宫廷艺术家。

风格主义因渲染过分铺陈、描述极尽细致而在之后的数个世纪里一直被人排斥，然而到了 20 世纪，尤其是两战之间，人们再次认为风格主义作品令人振奋并具有独创性。风格主义最优秀画家（如帕米贾尼诺和布龙齐诺等）构思老到的作品再次找到了全新的富于鉴赏力的观众。



约 1540—1560 年 画布油画 146×116 厘米 (58×46 英寸) 伦敦国家美术馆

《基督受难》(The Crucifixion)

丁托列托(Tintoretto, 即雅各布·罗巴斯蒂 [Jacopo Robusti])

1518 年生于威尼斯, 1594 年卒于威尼斯

丁托列托^①是16世纪末威尼斯最具独创性的画家。风格主义很难应用在威尼斯绘画上, 威尼斯画派在16世纪晚期也从未经历过类似发生在佛罗伦萨和罗马的改革, 尽管如此, 丁托列托非同寻常而动感十足的构图、倾斜的透视、比例的变化以及米开朗基罗式的人物塑造还是与这一改革运动有了些许关联。据说丁托列托的创作理想就是把米开朗基罗的素描与提香的色彩融为一体——这一抱负在这幅画里表现得尤为出色。

丁托列托是虔诚的教徒, 所以他一生的多数时间都在为威尼斯教会和世俗团体(这些世俗团体致力于慈善作品的创作或者本身就是重要艺术资助者)创作祭坛画和宗教系列画(他的多数作品依然保存在原处)。丁托列托最伟大的作品可能是1565年至1587年为圣洛克大会堂(Scuola Grande di San Rocco)创作的50幅庞大又复杂的系列油画, 大堂的上下厅里分别描述了基督和圣母的生平还有基督受难的场景, 其中最主要的是阿尔伯格厅(Sala dell'Albergo)里这幅巨大的《基督受难》。《基督受难》展现了丁托列托艺术的主要特色。这幅油画画面内容之丰富、事件之繁多让人想起韦罗内塞的某些作品。要知道这些作家在创作这类油画时有时使用幅面巨大的画布, 要填充大幅画面, 他们必须设计大量活动场面。这幅画的画布占据了整面墙。为了使复杂的姿势和构图精益求精, 丁托列托使用了从各个角度采光的可移动小型蜡制模型。

这是16世纪以来关于基督受难最卓越、最生动的一幅油画。丁托列托不是把重心放在与事件直接相关的人物身上, 而是为我们提供了一幅纷繁复杂的全景图, 并从全方位探究了场景的内容。画面上一个盗贼正被人钉上十字架, 另一个盗贼正被人抬起来, 这种把两个盗贼包含进画面的做法在文艺复兴时期极为罕见。四福音书中都有两盗贼与基督一起钉上十字架的记载。《路加福音》中称, 耶稣

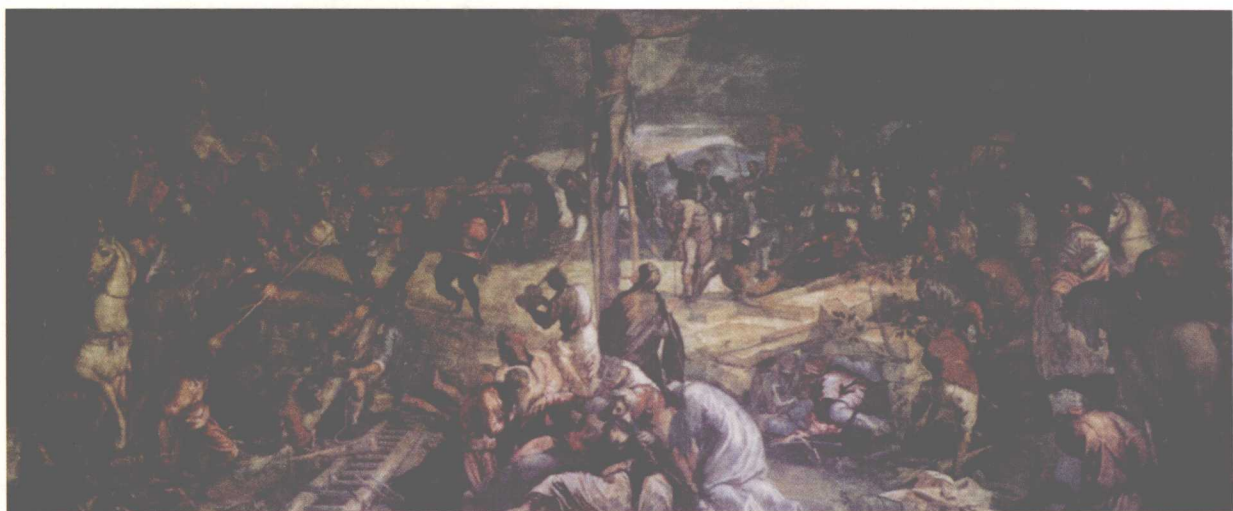
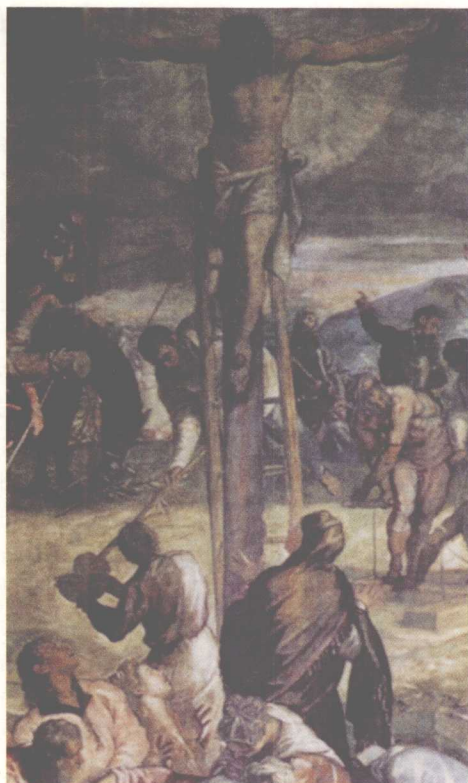
右边盗贼斥责另一个盗贼, 说他们应该受罚但基督是无辜的。基督对他说: “今天你要同我在乐园里了。”两个盗贼的角色让丁托列托得以填满巨大的画布。此外, 他为圣洛克所作的所有油画都强调基督的谦卑、慈悲以及基督与普通罪人和穷困潦倒之人的关系, 盗贼的故事非常适合这一主题。

抬起十字架的场景使丁托列托有机会以活力十足的动态描绘多个体态强健的人物——这证实了他对米开朗基罗人物塑造的兴趣——同时还能将两条有力的斜线引入图画, 在再添画面活力的同时创造出画面的底层结构。最重要的是, 这两条斜线相交在基督身上, 十字架上的基督安静又平和——他神态安详地俯视着身下的混乱之景。基督的身体与画框平行, 强化了静止的印象, 基督凝视着十字架之下昏厥的圣母和簇拥着她的人群, 充满怜悯之情。

画面中引进了数目众多的人物, 这些人多穿着厚重的衣服, 赶来目睹整个事件, 这是典型的威尼斯风格。身着盔甲和奢华服装、头戴异国情调帽子的人从各个方向聚拥过来, 使这一事件显得蔚为壮观。左侧骑马指着基督的男子可能是罗马士兵隆基努斯(Longinus), 他把枪刺进基督身侧的同时皈依了基督教。还有两个男人递给基督沾了醋的海绵, 他们假装以此来帮他解渴。这幅画最大程度的把观看者牵涉到其中, 尤其是左方梯子这样的细节, 梯子如此接近画面边缘、接近观众的空间。

尽管调配的色彩有限, 但灰蒙蒙的布景——绚丽的红色及白色图案在其中显现——还是让人回想起许多提香的早期作品, 布景设计时肯定考虑了房间的采光。1594年丁托列托去世后, 直到提埃波罗(Tiepolo, 1696—1770)诞生, 威尼斯才又拥有了可与之媲美的技艺超凡的大师。

①丁托列托: 是画家的绰号, 意为“小染匠”——译注



1565 年 画布油画 5.4×12.25 米 (17 英尺 9 英寸 × 40 英尺) 威尼斯圣洛克大会堂

《臣服于亚历山大的大流士家人》（*The Family of Darius before Alexander*）

保罗·韦罗内塞（Paolo Veronese，即保罗·卡里雅利 [Paolo Caliari]） 1528 年生于维罗纳（Verona），1588 年卒于威尼斯

提香去世之后，韦罗内塞和丁托列托共同主宰着威尼斯画坛。韦罗内塞为教堂创作祭坛画，为女修道院和宗教团体会议室绘制大型宗教题材油画，在公共建筑上创作寓言画或历史画，还为威尼斯地区的众多别墅绘制题材范围广泛的世俗作品。这些都适应了那个欣欣向荣的城邦在黄金时代的要求。

韦罗内塞的绘画在很多方面与15世纪末、16世纪初威尼斯画家的作品有颇多相通之处，如维多利·卡尔帕乔（Vittore Carpaccio，约1450/60—1525/6）和贝利尼（约1429—1507），而且比与提香作品的相仿之处还要多。钟爱壮观的氛围、偏爱将人物排列成行，嗜好异国情调、奢华的材料，倾向于把形象布置得与画面的四边接近，这些都是韦罗内塞作品的特色。韦罗内塞把这些特点和他对白昼光线色彩的高超把握——尤其是在绘制裸体时表现出非凡的光感和极致的色欲——融合到一起。他有自己笃爱的精致色调——淡蓝、银白、橙色和柠檬黄，而这些风格在整个职业生涯中很少有变化（标识创作年代作品极少，因此对其作品按年代进行编号是个难题，此外其画坊产出的大量作品质量也相当高，因此很难分辨哪些作品出自大师之手）。

15世纪末，资助用油画装饰私人房间或住宅的作法蔚然成风。虽然意大利其他地区异常青睐这种装饰方式，但是威尼斯的潮湿气候不适合壁画，所以艺术家采用巨大的画布和油彩作画，这样才能创作出更细致的构图以及色彩、明暗的微妙效果——韦罗内塞对这些进行了全面地探索。

这幅作品是以古典传说为依据的历史画（或叙事画），它是为皮萨尼（Pisani）家族的私人别墅创作的。故事的核心是亚历山大大帝的宽宏和慷慨。在伊索斯（Issus）打败波斯国王大流士之后，亚历山大赦免了国王的家人，告诉他们大流士还活着，他们也会受到保护。第二天，亚历山大和大将西西冈比斯·赫费斯提翁（Sisymbrius Hephæstion）去

看望他们。他们进来的时候，皇太后西绪甘比斯（Sisymbria）以为赫费斯提翁是亚历山大，就跪在他面前。赫费斯提翁疑惑地后退了一步，但是亚历山大帮助西绪甘比斯摆脱了困境，说她没有认错，赫费斯提翁“也是位亚历山大”。

也许这就是皮萨尼家族看重的主题，抑或选择这一场景只是借机展示对古代历史的了解。韦罗内塞在画作中添加了细致的戏剧性成分并把观众融入其中，因为我们也不得不发问：究竟哪一位是亚历山大呢？伸出胳膊试图避开皇太后问候的人是困窘的赫费斯提翁吗，还是他就是亚历山大，走向前去自揭身份以帮助她解开难题？

背景建筑和站立的蓝衣男子连接起这两组正在会晤的人物。画布前方展示的一排人物以及远处在栏杆后探头相望的旁观者强化了画面的行列感。韦罗内塞遵循自己一贯的做法，人物的服装混合了当代服饰特色和想象的内容，展现出丰富优美的色彩和细节。女性穿着的皮毛和锦缎透露出华贵的气息，亚历山大随行人员奇特的盔甲和服装增添了异域风情。庞大的背景在很大程度上也是想象出来的，它表现出画家熟识安德里亚·帕拉第奥（Andrea Palladio，1508—1580）和塞巴斯蒂亚诺·塞尔利奥（Sebastiano Serlio，1475—1554）的和谐古典建筑理念。中性的色调使前景色彩似珠宝般熠熠生辉。

韦罗内塞对华丽壮观场景的喜好招致他1573年与宗教裁判所发生冲突。他绘制了一幅巨大的《最后的晚餐》，里面有些点缀性人物，如“手腕上站着只鸚鵡的小丑……鼻子流着血的仆人……矮子及类似粗鄙的人物”，反宗教改革教会认为这些人物极度不敬。韦罗内塞认为艺术家有诗意创作的权利，并为此激烈辩护，但是这一讼案还是以将作品改名为《利未家的盛宴》（*The Feast in the House of Levi*，威尼斯学院美术馆）而收场。



约 1565—1570 年 画布油画 236×475 厘米 (93×187 英寸) 伦敦国家美术馆

《欧盖兹伯爵的葬礼》（*The Burial of the Count Orgaz*）

埃尔·葛雷柯（El Greco，即多米尼克·提托克波洛斯 [Domenikos Theotokopoulos]）
1541年生于克里特，1614年卒于托莱多

埃尔·葛雷柯（El Greco）出生在克里特岛。这座岛屿数世纪以来就是威尼斯的领地，1567年，葛雷柯像许多希腊艺术家一样前往威尼斯找寻可观的资助资金和家乡缺乏的艺术机遇。人们对他在克里特岛的生活知之甚少，只知道他曾学习过拜占庭式圣像画。一到威尼斯，葛雷柯就成为提香的学生，同时受到了丁托列托和雅各布·巴萨诺（Jacopo Bassano，约1510/15—1592）风格主义的影响。后来他在罗马住了几年，在此葛雷柯又开始崇拜米开朗基罗，而且与红衣主教法尔内塞（Farnese）社交圈内一群有影响的学者之中交往甚笃。葛雷柯老练而又有理性，他广泛阅读哲学与基督教著作，这一背景在其后期的许多作品中都有所体现。1577年，葛雷柯又迁往西班牙并在托莱多（Toledo）定居，这个众所周知的笔名就是在这里取的。此后，葛雷柯为西班牙教会创作了不计其数的重要作品。

1586年，托莱多圣多美（Santo Tomé）教区教堂委托创作了这幅祭坛画，它表现出提香画风和威尼斯风格主义对艺术家的深远影响。欧盖兹伯爵是教堂的一个捐助者，死于1323年。他在世时每年都为奥斯定会（Augustinian order）捐赠土地和钱财，帮助重建教会，去世之后这种捐赠还是一年一次。委托创作这幅画之前的几年，伯爵家乡欧盖兹镇一度停止过一年一度的捐赠，圣多美的一个教区牧师因此起诉该镇，后来他打赢了这场官司，这可能就是委托创作该画的起因。该画原计划放在教堂礼拜室里伯爵墓上方。

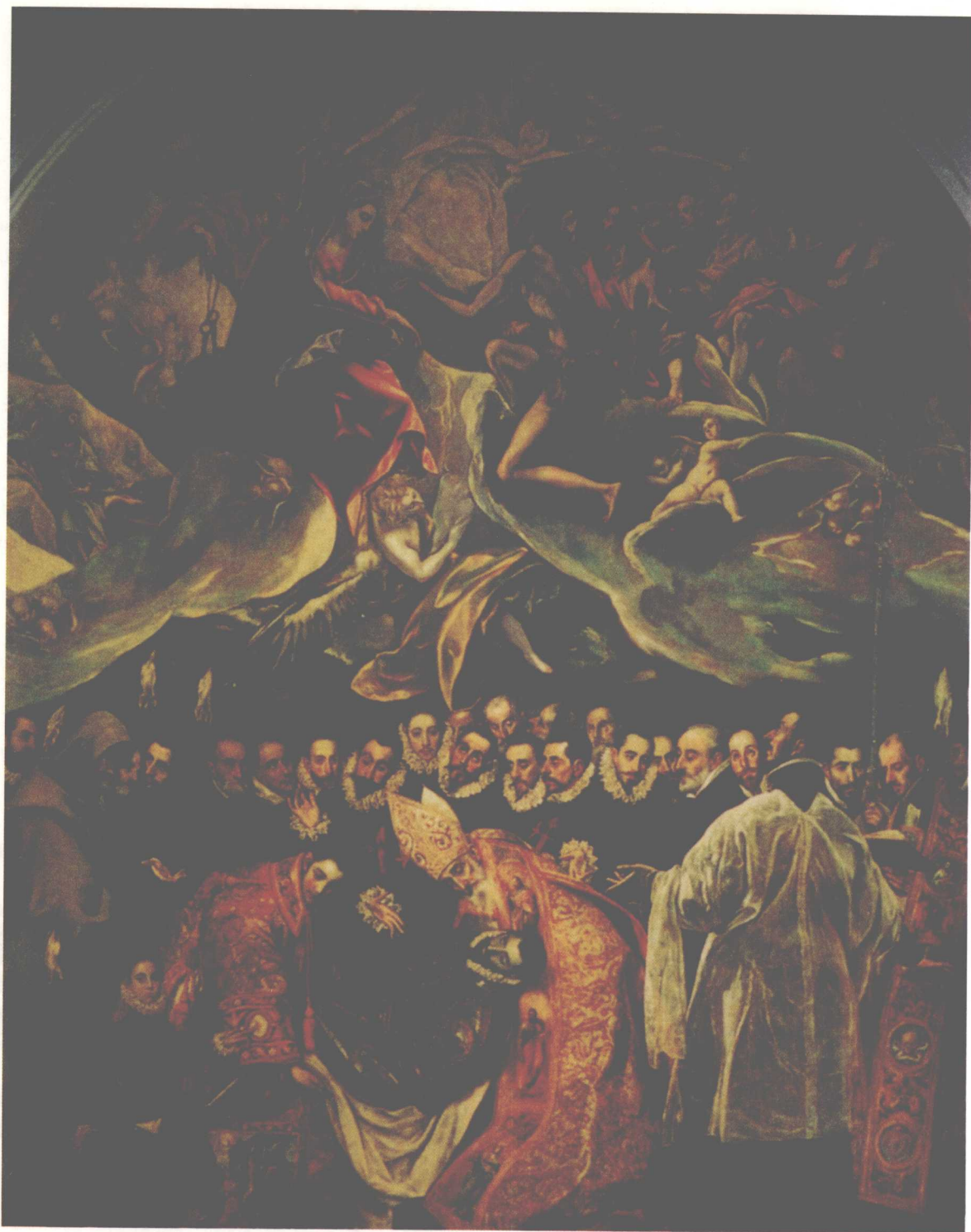
据说圣史蒂芬和圣奥古斯丁神秘地参与了伯爵的葬礼并亲手将遗体下葬，埃尔·葛雷柯选择描述的就是发生在这一时刻的故事。尽管伯爵生活在三个世纪前，他看上去却是与画家同时代的人，他穿着16世纪的盔甲，圣史蒂芬在其脚边，圣奥

古斯丁支撑着他的头，给观看者制造出一种遗体正在入殓的印象（圣人凝视的方向强化了这一印象）。一位天使引导着伯爵婴儿形状的灵魂升入天界。画的顶部端坐着准备开始审判的基督；圣母和施洗者圣约翰替伯爵说情，而掌管天堂钥匙的圣彼得等待基督的裁决，然后才准许伯爵的灵魂进入天堂。

画面下半部分，色泽鲜艳的法衣、伯爵熠熠生光的盔甲和一排与画家同时代的托莱多教会显要全身肖像显然是受到了提香的影响。圣史蒂芬的法衣下边画着他本人受石击刑殉道的场景，这一场景鲜明突出，几乎独成一体，强化了殉道精神的永恒。葛雷柯在埋葬伯爵的人群背后加入了几个同时代人物肖像，以此强调伯爵长期的善行是当代虔诚膜拜的楷模，这一做法也将这些人包括到这幅声名显赫的作品里，满足了他们的虚荣心。这种对众人头部和身体直接、统一的布局几乎未考虑空间深度，从中我们也许能看出葛雷柯的圣像画家出身；而构图严谨的下半部画幅中简单、生动的手势又折射出意大利文艺复兴盛期风格的影响。

画面的上半部，葛雷柯采用的是拉长和稍微扭曲形体的独特风格，与丁托列托在威尼斯圣洛克大会堂的后期作品（参见第116页）相互呼应，衣物上断断续续的高光区也是如此。事实上，这种空间整体布局的任意性——不规则照亮的人物和怪异的夜光——使人联想起丁托列托的作品，而占支配地位的浅灰色则体现出巴萨诺的影响。

许多风格主义绘画都有脱离尘俗羁绊的特点，这就为《欧盖兹伯爵的葬礼》提供了表达神秘事件的绝佳手段，葛雷柯的其他作品也是如此；而人类部分——画面的下半部分——更深地根植在提香现实主义风格中。葛雷柯表达深厚情感的独特风格与西班牙的宗教狂热完美地结合在一起。



1586年 画布油画 455×358厘米 (179×141英寸) 托莱多圣多美教堂 (Santo Tomé, Toledo)

第四章 巴洛克时期

1600—1700年 J. 道格拉斯·斯图尔特 (J Douglas Steward)

1959年，科陶德美术学院 (Courtauld Institute of Art) 的“巴洛克”作品让我兴奋不已，彻底把我征服。该学院拒绝为这个词下严格定义：它不过是16世纪90年代意大利阿尼巴尔·卡拉契 (Annibale Carracci) 和卡拉瓦乔 (Caravaggio) 作品呈现的风格，是对风格主义的一种反应；这一艺术形式曾遍及整个欧洲，约在1720年，它演变成更明快、更具装饰性的“洛可可” (Rococo) 风格，1750年左右又被新古典主义风格 (Neoclassicism) 接替。

科陶德美院的含糊定义也有可取之处：分门别类或条分缕析的规则会将一些长期遭到忽视甚至已被遗忘的艺术家排除在外，而含糊定义则避免重蹈其覆辙。

“巴洛克”的原意是“怪异、畸形”，现在人们仍用这一释义来描述珍珠。新古典主义评论家及后继评论家们认为17世纪艺术——尤其是贝尼尼 (Bernini) 之后的艺术——过分浮夸、过分色情、极为虚假，而巴洛克艺术的错觉手法更是触怒了19世纪笃信“忠于现实素材”信条的人们。

16世纪中期欧洲新教改革之后，天主教会踏入改革和传教活动频仍的新世纪。艺术和建筑被视为宗教事业强有力的宣传武器，这一时期激情四溢、令人叹为观止的艺术作品都带有反宗教改革信念和宗教战争的烙印。结果，以梵蒂冈为核心的罗马变成了17世纪欧洲的艺术中心，生机勃勃的巴洛克艺术从宗教领域延伸到世俗领域。

巴洛克艺术迫切希望说服观众，无论宗教还是神话中的神圣角色都“不加渲染，真实可触”。巴洛克时代最负盛名的就是虚幻色彩的顶棚装饰，最早的杰作就是阿尼巴尔·卡拉契的法尔内塞大厅天顶画 (Farnese Gallery)。大厅天顶上绘满了图案，讲述着古代诸神的爱情故事，支撑起巨大檐口的是诸多裸体人像。1601年，一位参观者这样评论它：

“天顶上的装饰描绘得如此精美，以至于一踏入大堂的你会误以为那全是雕塑”。

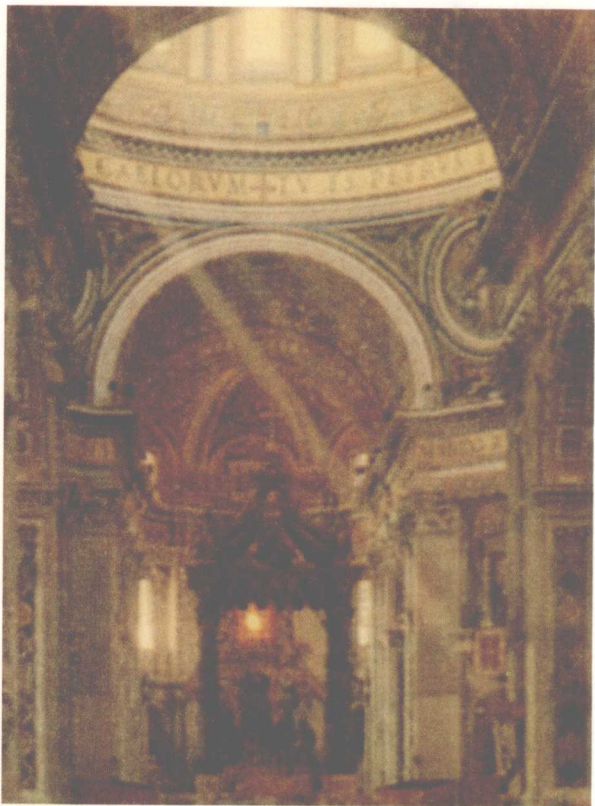
巴洛克艺术的寓意在今天看来也是很难参透甚至无法理解的。当时反宗教改革的狂热正兴，象征手法依然是常见的表达方式。贝尼尼一度宠于教皇，在此期间他创作了一组仿实物大小的雕塑——《时间揭露真理》 (*Truth Unveiled*，约1646—1652，罗马鲍格才美术馆 [Galleria Borghese]) 来表达自己的挫败感，并把它遗赠与后代，作为永恒的道德训诫。

巴洛克风格追随着文艺复兴盛期之风。在17世纪，拉斐尔被奉为仅次于古代艺术家的艺术之神，其地位与米开朗基罗在风格主义艺术家心目中的地位相当。但巴洛克艺术并不为拉斐尔早期的温柔圣母形象所动 (维多利亚时代的人们偏爱这种风格，如今的圣诞卡上还有这种形象)，相反，它钟爱画家晚期庞大、健硕的人物形象，如罗马和平圣玛利亚教堂

(Santa Maria della Pace) 的



菲利普·帕罗迪 (Filippo Parodi) 的镀金雕刻，约1675年，艺术与现实结合的巴洛克风格。



罗马圣彼得大教堂。从贝尼尼的圣体伞顶篷（Baldacchino）下瞻望圣彼得宝座（Cathedra Petra）的恢宏景色。

《女预言家》（*Sibyls*, 1514）。

卡拉瓦乔和阿尼巴尔·卡拉契并居巴洛克艺术鳌头。卡拉瓦乔是迄今为止最负盛名的意大利巴洛克画家，他的作品光影运用生动、人物“真实”又“平民化”，画家本人的生活方式更是卓然不羁。17世纪后期，贝洛里（Bellori）认为卡拉瓦乔太接近自然，而阿尼巴尔·卡拉契的画风却基于对古典雕塑及拉斐尔作品的全面研究。其实卡拉瓦乔也利用了这些资源。目光敏锐的当代收藏家们识别出两位艺术家的差异，但对他们两人的作品都有学习。

巴洛克艺术风格自罗马散播于世，它影响了欧洲及欧洲之外的宗教和世俗艺术。这一艺术风格在宗教气氛浓厚热烈的西班牙属拉丁美洲变得更加激情四溢；信奉天主教的法兰德斯地区出现了最伟大的巴洛克艺术代表人物之一鲁本斯；而在推崇

新教的荷兰和英格兰，巴洛克艺术却被冷静品味和传统习俗中和了。

贝尼尼是主宰巴洛克盛期（约1652—1675）的全才艺术家。他的作品是所有视觉艺术融合的整体，具有不可抵挡的震撼力。他在非宗教领域的缩影就是路易十四的凡尔赛宫，这座宫殿用宏伟的建筑、雕塑、绘画、装饰以至庭院来彰显国王的荣耀。

在阿尼巴尔·卡拉契的带领下，这一时期的艺术家开始了对理想风景画风格的改造，这一传统持续了近二百年。最让世人铭记的人物就是普桑和克劳德，前者擅长表现古罗马的宏伟图景，而后者精于对黄金时代田园诗般的描绘。



查理一世陵墓礼拜堂（1678）局部，由于过于炫耀和昂贵而未能开工。

《圣殇》(Pieta)

阿尼巴尔·卡拉契(Annibale Carracci) 1560年生于博洛尼亚,1609年卒于罗马

这幅画一直被称为“1600年前后欧洲艺术最伟大的精品之一”，这一赞誉名副其实。《圣殇》是阿尼巴尔的罗马资助者红衣主教奥多阿多·法尔内塞(Odoardo Farnese)为自家府邸订造的。1734年，法内尔塞与那不勒斯波旁家族缔结婚约之后，这幅画也随之送往那不勒斯。

谁是阿尼巴尔的启蒙老师，我们不得而知。16世纪80年代早期，同为画家的兄弟阿戈斯提诺(Agostino)、表兄洛多维克(Ludovico)在博洛尼亚共同创建了卡米纳提学院(Accademia dei Incamminati，即“活跃分子”或“进步人士”学院)，它强调效法自然。他们想用“鲜活肉体”(viva carne，活生生的肉!)风格取代风格主义干瘪、雕像式的手法(maniera statuina)。1594年，阿尼巴尔应邀到罗马装饰法内塞尔邸宅。在绘制完奥多阿尔主教书房顶篷的壁画之后，阿尼巴尔及其创作团队着手在宏伟的长廊上展开创作，1600年，整个装饰工程竣工。这一工程很快就成为闻名遐迩的现代杰作，直到19世纪，世人对它的膜拜程度与对拉斐尔的署名室壁画以及米开朗基罗西斯廷天顶壁画(参见第96—97页)的敬仰不分伯仲。

乔万尼·皮托·贝洛里(Giovanni Pietro Bellori, 1613—1696)在《现代画家、雕刻家与建筑家生平》(*Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects*, 1672)中对《圣殇》赞不绝口。身为古典学者的贝洛里对人物理想色彩的美感与作品严格的几何设计很是欣赏。他还注意到一个生动的细节：“(阿尼巴尔)在画中设计了一个活灵活现的小天使形象，他的手触到荆冠的尖刺，被刺痛了。”

“圣殇”(字面含义“怜悯”、“同情”)是指艺术中表现圣母守候死去基督的情景，这不是圣经中的主题。虽然“Pieta”是个意大利名称，它最初却是从中世纪德国的“Andachtsbild”(祈祷的形象)图画发展而来的，这种图画描绘的是亡子躺在坐着的圣母膝上的形象。这一主题最富盛名的典范是米开朗基罗在罗马圣彼得大教堂创作的

组雕(1498—1499)。阿尼巴尔在绘画作品中采用了米开朗基罗圣母的姿势，但他用大胆的前缩法(foreshortening)强化这一形象迫在眉睫的情景。米开朗基罗遵照惯例把基督横陈在圣母膝上，而在阿尼巴尔的画中，她只是环抱住儿子的头和上半身。既然一个坐着的女子不可能舒服地抱起一个三十多岁的死人，毫无疑问，阿尼巴尔这么做在某种程度上是对巴洛克现实主义的响应。在现存温莎的一幅草图中，圣母跪在儿子身边，尸体的上半部分支靠在敞开的墓穴上。在现已遗失的另一幅草图里(由照片得知)，画家设计了类似此图的最终构图。

阿尼巴尔的圣母比米开朗基罗纤细、沉思的圣母形象更富动感。此处，圣母的嘴半开着，目光直视儿子，右手环抱着他的头。她胸部丰满，倾斜的身姿和基督扭曲的躯体将两人的胸膛拉得很近。连同婴儿般的天使(让人怀想起孩提时期的基督和施洗者约翰)，这一动作让人想起基督的童年。这和触摸荆棘的天使一样，又为作品增添了一个柔和的音符。天使的姿势还引起人们对阿尼巴尔美丽的《寂静》(*Silenzio*，皇家收藏)一画的回忆，这部半身肖像画也创作于1599年至1600年，画中年幼的施洗者约翰摸着入睡圣婴的脚，圣母让他保持安静，此主题被认为预示着死亡。

油画顶部的拱形布局以及幼年基督、圣约翰和圣母的典故让人想起拉斐尔许多关于这一主题的作品。事实上，阿尼巴尔《圣殇》的理想结构尤其是画面的“优雅”(grazia)更多归功于拉斐尔而不是米开朗基罗。对贝洛里来说，意大利艺术在拉斐尔时期达到了顶峰，而从风格主义者那里开始走下坡路，后来只有阿尼巴尔重新激活了它。但是那不勒斯的《圣殇》中也包含着感官之美，尤其是刻画基督的线条，它让人想起的既不是米开朗基罗又不是拉斐尔，而是卡拉瓦乔；而画面上明暗对比及色彩的运用(如提香式的粉色缠腰带)则体现了威尼斯画风对阿尼巴尔的影响。这些不同因素的融



1599—1600年 画布油画 156×149厘米(61×59英寸) 那不勒斯卡波迪蒙特国立美术馆 (Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte)

合成就了真正的阿尼巴尔风格，与16世纪画家不同，阿尼巴尔把人物直接推到画面之内，制造出巴

洛克式的直白和迫近感，这也是他与同时代画家卡拉瓦乔的共同之处。

《圣厄休拉之殉道》（*The Martyrdom of Saint Ursula*）

米开朗基罗·梅里齐·达·卡拉瓦乔(Michelangelo Merisi Da Caravaggio) 1571年生于卡拉瓦乔,1610年卒于海克拉港(Porto Ercole)

这幅油画可能是卡拉瓦乔去世两个月之前才完成的绝笔之作。1610年6月18日,这幅画从那不勒斯来到热那亚,进献给盎格瑞亲王(Prince Angri)玛坎托尼奥·多里亚(Marcantonio Doria)。那不勒斯代理商在5月11号的信件中提到,卡拉瓦乔在画面未干时就把它送走了,代理商试图在烈日下晒干它,但“漆料涂得……相当厚”。盎格瑞是卡拉瓦乔的朋友,画家在1605年初次逃离罗马时曾得到他的庇护。亲王支付给卡拉瓦乔六千银币(一大笔钱)请他为自己的凉廊绘制壁画却遭到了拒绝,显然画家不喜欢这种绘画形式,现在我们无法确信他曾绘制过这类作品。盎格瑞之所以为这幅画选择这一主题是因为继女安娜·格里马尔迪(Anna Grimaldi)以厄休拉妹妹的名字进入了修道院——盎格瑞在其遗嘱中说自己“像亲生爱女一样疼爱她”。

圣厄休拉是布列塔尼(Breton)公主,一位传奇式的早期基督教信徒,她同意嫁给英格兰的异教徒国王康顿(Condon),但条件是新夫婿要陪伴她和11,000名童贞女到罗马朝圣,康顿要在罗马成为基督徒。康顿后来接受教皇的洗礼改名埃瑟瑞斯(Etherius)。朝圣者们途经科隆返回北方时遭遇到匈奴部落的袭击,童贞女子惨遭屠杀,埃瑟瑞斯和随从也不例外。而厄休拉拒绝嫁给野蛮人的首领,于是从近距离飞来一只箭将她射杀。

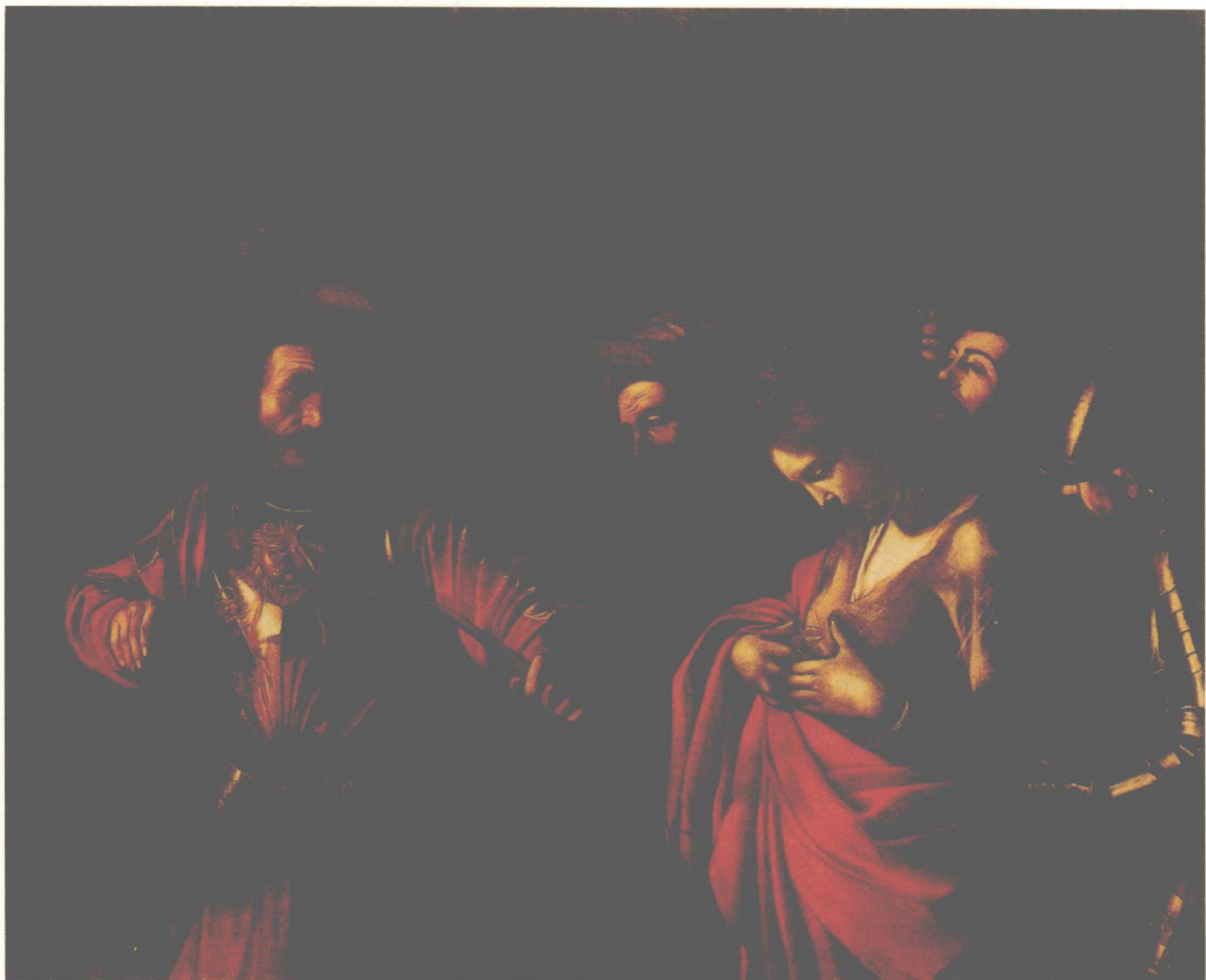
以圣厄休拉传说为题的作品既有系列作品也有单幅绘画,这些绘画最常表现的就是集体殉道的场景。鲁本斯在1602年左右以此主题创作过一幅油画草图,1618—1620年左右又创作了两幅,但从没有坚持下来绘制出一幅成品。有时绘画中也表现厄休拉被处决的场景,1493年卡尔帕乔(Carpaccio)在其圣厄休拉组画里就描绘了这一场景(藏于威尼斯学院美术馆),卡拉瓦乔在前往罗马之前去过威尼斯,可能他看到过卡尔帕乔的画。

卡拉瓦乔最早的作品都遗失无存了。1592年,卡拉瓦乔身居罗马,他那些明暗对比鲜明的半身

世俗人物肖像画引起了红衣主教德尔·蒙泰(del Monte)的兴趣,主教替卡拉瓦乔争取到为圣路吉教堂(Santa Luigi dei Francesi)绘制巨型画作的委托。这些作品的成功为卡拉瓦乔赢得了声誉和创作更多宗教作品的机会,他的作品也变得日益宏伟和严谨。但火爆脾气(他从未收过徒弟,因此他广泛的影响,包括最终对伦勃朗的影响,都是间接的)导致他1605年被罗马驱逐,而为了躲避杀人罪的指控,1606年他最终逃离了罗马。卡拉瓦乔晚年旅居过那不勒斯和马耳他(在马耳他,他被封爵),在试图重返罗马期间溘然长逝。

卡拉瓦乔的惊人之之处在于他对圣厄休拉这一主题的处理上,他将其压缩为只有五个人物的场景,这些人物危然直逼观赏者眼帘。卡拉瓦乔成熟的罗马作品里(1600—1606)浮现着自然主义、野蛮行径、刀光血影的生动交映。这幅油画展现出卡拉瓦乔后期作品(1601—1610年)的一个显著特色:深色调几乎吞噬了所有的光亮,光线只落在最主要的人物身上,用笔是朦胧式的速写,造成强烈得几乎会让人窒息的戏剧效果。而浮雕式的构图以及静谧的手势也很具古典色彩:匈奴人刚刚把箭射出,但他脸部上的表情流露出沉痛的忏悔;侧面示人的厄休拉低头看箭,痛苦地接受了现实。画面中间的人物脸上沟壑纵横,其外形和姿态让人想起卡拉瓦乔早期作品《赌博》(*Cardsharps*,约1595年,现藏于华兹堡金伯利美术馆[Kimbell Art Museum, Fort Worth])油画中的主要人物,他不起叙事作用,但其作用类似希腊悲剧里的合唱者。画家本人出现在戎装士兵背后,在早期《耶稣被捕》(*Capture of Christ*,约1600,都柏林爱尔兰国家美术馆)一画里他也摆出这一姿势。这种呼应自己前期作品的做法在卡拉瓦乔创作的最后阶段甚为常见,那时他经常搬迁,肯定很少有机会像早期那样直接参照模特作画。

这幅画作经历的故事和作品本身一样充满戏剧性,它曾经身份不明,最终还是被验明正身。



1610年 画布油画 154×178厘米(61×70英寸) 那不勒斯意大利商业银行(Banca Commerciale Italiana)

到1845年时，它还列居于盎格瑞家族财产之中，然后它就消失了，再后来在1963年的一次展览上重现人间，但却是作为马蒂亚·普雷蒂(Mattia Preti, 1613—1699)的寓言画展出的——这位画家

作品有着鲜明的卡拉瓦乔风格。然而，1980年公布的一些文件资料让专家们确信这实际上是一幅失传的卡拉瓦乔杰作。

《卖水人》(Water Seller)

迭戈·委拉斯凯兹(Diego Velázquez) 1599年生于塞维尔(Seville), 1660年卒于马德里

委拉斯凯兹是首屈一指的西班牙画家,也是最伟大的巴洛克画家之一。这幅画是画家16岁至24岁期间在塞维尔创作的系列静物画里最精美的一幅。西班牙“静物画”(bodegón, 字面意思为“客栈”或“公共餐饮地”)一词近来已被用来指描绘准备饮食和进餐场景的画作。这类绘画是16世纪中期由诸多法兰德斯艺术家例如彼得·阿尔岑(Pieter Aertsen, 1508/9—1575年)发展而成的,之后的很多北部意大利画家,如文森佐·坎彼(Vincenzo Campi, 约1530—1591年)都沿袭了这种画法。西班牙引进了这两位画家和其他类似艺术家的大量作品。

这些早期作品规模庞大,画面人物与真人一般大小,色泽艳丽。委拉斯凯兹画面中也有真实的人物,但营造的气氛完全不同,他拘泥于土质的色彩。这印证了古罗马作家普林尼的一段文字:“阿佩莱斯(Apelles)、埃申(Aetion)、墨兰提奥斯(Melanthios)和尼克玛可斯(Nikomachos)——著名的希腊早期画家——四人的不朽之作中……只用过四种颜色。”委拉斯凯兹的第一位老师,即岳父帕切科(Pacheco, 1564—1644),引用普林尼对古代画家绘制“像理发店、货摊、餐食及类似卑微事物”的赞誉来为委拉斯凯兹的静物画辩护,他认为这些静物画“应该得到最崇高的敬意。这些开先河之作以及他的肖像画恰恰是对自然最真实的模仿”。

我们不能将巴洛克自然主义或现实主义与19世纪的“现实主义”还有印象派“真实片段”之论混为一谈。18世纪后期的“风俗画”(genre, 指现实生活场景)一词也不能说明其含义。正如帕切科引用的普林尼评论所言,和巴洛克古典主义一样,巴洛克自然主义渗透了“真实”的意义,也就是对自然精挑细选的模仿。此处画家不是描绘整条街道的真实场景,相反,他在画室里布置了三个精选的模特。男孩和卖水者的面部特征极其高贵;我们或许可以在古代硬币或奖章上印制的将军头像中看到后者侧面头像的影子。前景中靠得很近的罐子(附近有凹陷的罐子强化了近处罐子浑圆的形状)具有高贵的古希腊双耳陶瓶的雕塑质感;卖水人的斗篷

尽管有撕破的口子却让人想起牧师穿的法衣。

水杯正要递到男孩手里,男孩像在盛典仪式上一样稳重。塞维尔的街道上有卖水人,但不是用画面所示的这样昂贵又易碎的精美玻璃杯——玻璃杯精巧的线条和水罐边的线条遥相呼应。《卖水人》一画中有什么“隐意”吗?这一想法迎合了17世纪常见的艺术手法。但至今为止,美术史学家还不曾就画中隐意达成任何共识。

委拉斯凯兹风格之源似乎与其隐意一样神秘。很久以来人们一直认为他受到卡拉瓦乔的影响。但除了鲜明的明暗对比和自然主义手法(两者都不是卡拉瓦乔创造的),它与西班牙、意大利风格都毫无相近之处;而且我们无法确定委拉斯凯兹创作这幅画时是否见过卡拉瓦乔的作品。

《卖水人》具有写实之风,用笔庄重又苍劲有力,它预示了委拉斯凯兹即将开创的宫廷肖像画风格,《宫女》(Las Meninas, 约1656, 马德里普拉多博物馆)将这一风格展现得淋漓尽致,该油画绘制于1656年,是为腓力四世宫殿里的夏日公务室而作。这部引人入胜的作品表现的是画家在画架旁,旁边是玛格丽塔(Margarita)公主和侍女,镜子中可见国王和王后的影像。委拉斯凯兹以宫廷画家的身份游历罗马,为国王搜寻艺术品。他还为教皇英诺森十世和主教嘉弥禄·马斯米(Camillo Massimi)以及学生、资助人、法国画家尼古拉斯·普桑的朋友创作了许多著名的肖像画。

1623年,委拉斯凯兹从外省城镇塞维尔搬到首都马德里。他随身携带着《卖水人》一画,后来把它赠给业余画家及古代失传画作评论作家胡安·德·冯瑟嘉(Juan de Fonseca)。加斯帕·德·布拉卡蒙特(Gaspar de Bracamonte)后来购得此画,然后油画到了主教因凡特·费南多(Infante don Fernando)手里,最后又被西班牙皇家收藏。这幅画是威灵顿公爵1813年在维多利亚俘获的约瑟夫·波拿巴掠夺的战利品之一;三年之后,心怀感激之情的西班牙国王费迪南七世(Ferdinand VII)把它献给了公爵。



约 1620 年 画布油画 107×81 厘米 (42×32 英寸) 阿普斯利邸宅, 伦敦惠灵顿博物馆 (Apsley House, The Wellington Museum, London)

《奥瑞多伯爵夫人及其随从》（*The Countess of Arundel and Her Train*）

彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens） 1577年生于锡根（Siegen），1640年卒于安特卫普

鲁本斯是在安特卫普学习绘画的，但1600年他来到意大利。在热那亚期间，画家凭借积累的威尼斯艺术及罗马艺术知识创作了一系列热那亚贵妇的全身肖像画，这些肖像画中优雅的装束和陪衬布景——例如迄今仍运用在正式肖像画中的窗帘、建筑——创造出美丽、宏伟却又自然的全新图景。画家还为卡拉瓦乔的热那亚委托人玛坎托尼奥·多里亚之弟乔瓦尼·卡洛·多里亚（Giovanni Carlo Doria）侯爵创作过一幅英姿飒爽的骑马肖像。在罗马，鲁本斯争取到了最重要的公众委托项目——装饰新堂（Chiesa Nuova, 1606—1608）高耸的神坛。1608年，他回到安特卫普，成为西班牙属荷兰长官阿伯特大公及大公夫人伊萨贝拉的宫廷画家。次年，一纸休战书结束了安特卫普与西班牙北部的对抗，安特卫普重新繁荣起来，这为鲁本斯及其庞大的画室带来了慷慨的委托佣金。

这幅油画是鲁本斯最精美的群体肖像画。奥瑞多伯爵之仆、伯爵夫人的总管维塞利尼（Vercellini）在一封信中记载过这幅画。伯爵夫妇本打算一同前往欧洲大陆旅行，但詹姆士一世一病不起，伯爵只好留在英国。维塞利尼称他已把伯爵的信函交给鲁本斯，尽管鲁本斯此前曾拒绝为许多王公贵族创作肖像，他并不会拒绝奥瑞多的请求，因为奥瑞多是“四福音传教士之一，又是我们艺术的支持者”，这是对伯爵的吹捧，但伯爵的确是位狂热的古文物以及同时代画作的收藏家。

这幅画的绘制计划一定是伯爵拟定的，它尽管有风俗画的特点，但却极具象征意味。画中伯爵夫人和达德利·卡尔顿（Dudley Carleton，他是英国驻海牙大使，奥瑞多夫妇之友，也是鲁本斯的赞助者之一）站在所罗门式圆柱下，这些柱子的灵感来自罗马圣彼得大教堂的螺旋柱——人们认为螺旋柱取自耶路撒冷的所罗门神庙，故有此称（贝尼尼的圣彼得大教堂青铜圣体伞顶篷[Baldacchino]也是依此创作的）。鲁本斯绘制的柱子被视为对伯爵夫人罗马天主教信仰的暗示，但也不尽然，因为伯爵

1616年皈依了英国国教，而卡尔顿是坚定的新教徒。人们认为所罗门神庙是模仿天国神殿（Heavenly Temple）而建造的，因此这种建筑样式成为天主教堂的一种风格（也是一种预示）；又因所罗门王是智慧正义之王的象征，此处所罗门柱似乎是奥瑞多夫妇对有着“英国所罗门王”之称的詹姆士一世忠诚与臣服的象征。后来，鲁本斯还在白厅天顶上规划、绘制了詹姆士在所罗门柱之间登基的情景（1629—1635）。伊丽莎白一世是奥瑞多伯爵夫人的教母，由于伯爵夫人出身的塔尔博（Talbot）家族“对国家忠心不贰”，女皇遂为伯爵夫人赐名阿莱西亚（Aletheia，希腊文“真理”）。伯爵夫人面前是其家族徽章的守护者——一条塔尔博特猎犬。

旗帜上装饰着由光彩夺目的兵器和箴言“Sola Virtus Invicta”（只有美德不可征服）组成的诺福克（Norfolk）公爵徽章，奥瑞多的祖父据称是因参与了支持苏格兰玛丽女皇篡夺英格兰皇位的阴谋而被处死，从而丧失了家族爵位。奥瑞多的夙愿就是恢复家族荣誉，包括这一爵位。他在1641年遗嘱里请求詹姆士一世之子查理一世：“以期铭记您的祖母玛丽女王……怜悯、恩思吾世族之巨大损失，恩准其延续荣耀……吾世族乃正义皇家之奴仆，耿耿忠心无人可敌。”

侏儒手上戴头罩的猎鹰暗示了奥瑞多家族1620年声誉受损的情况以及他们对未来的希冀。1559年勃鲁盖尔（Bruegel）在雕刻七美德时以戴头罩的猎鹰代表“希望”，此后，戴头罩的猎鹰和箴言“Post tenebras spero lucem”（黑暗之后吾期待光明）成为法国、法兰德斯和西班牙印刷商们常用的象征。塞瓦提斯在《堂吉珂德》（1605）一书中也使用过这一象征。

此处我们可以看到一位伟大艺术家是如何进一步改进了自己曾为热那亚人创造的诸多绘画传统的，又是如何使用北部欧洲艺术家的“掩饰性象征”（disguised symbolism）手法的——这种传统始自凡·



1620 年 画布油画 265×267 厘米 (105×105 英寸) 慕尼黑老比纳克绘画馆

艾克的油画《乔瓦尼·阿尔诺菲尼和妻子》(*Giovanni Arnolfini and His Wife*, 1434, 伦敦国家美术馆)。

此外，鲁本斯这幅画的主顾极有眼光，这使之成为画家全部作品中独一无二的上乘之作。

《自画像寓意画》 (*Self-portrait as the Allegory of Painting*)

阿尔特米西亚·津迪勒奇 (Artemisia Gentileschi) 1593 年生于罗马, 1652 年卒于那不勒斯

阿尔特米西亚生于罗马, 自幼随父亲奥拉齐奥 (Orazio, 1563—1639) 学画, 奥拉齐奥是托斯卡纳人, 移居罗马后, 其画风深受卡拉瓦乔的影响, 但依然保持着较为明快、更具装饰性的风格。阿尔特米西亚有日期标注的最早作品是 1610 年的《苏珊娜与长老》(*Susannah and the Elders*, 波梅斯菲登城堡 [Schloss, Pommersfelden]), 这一作品深受父亲影响, 但在构图、人物塑造和刻画生动姿态方面却表现了强烈的个人意识。阿尔特米西亚曾遭画家阿戈斯迪诺·塔希 (Agostino Tassi, 1581/2—1644 年) 强暴, 据称苏珊娜无助的姿势与这一事件有关。然而, 塔希审判发生在 1612 年, 而苏珊娜的姿势 (米开朗基罗在西斯廷天顶画《亚当和夏娃被逐》[*Expulsion of Adam and Eve*] 中曾采用过, 参见第 97 页) 则源自公元 2 世纪的罗马俄罗斯忒斯石棺 (Orestes Sarcophagus, 罗马尤定纳尼宫 [Palazzo Giustiniani]) 上的乳母形象, 这座出土于 15 世纪的石棺因常常出现在绘画之中而闻名。

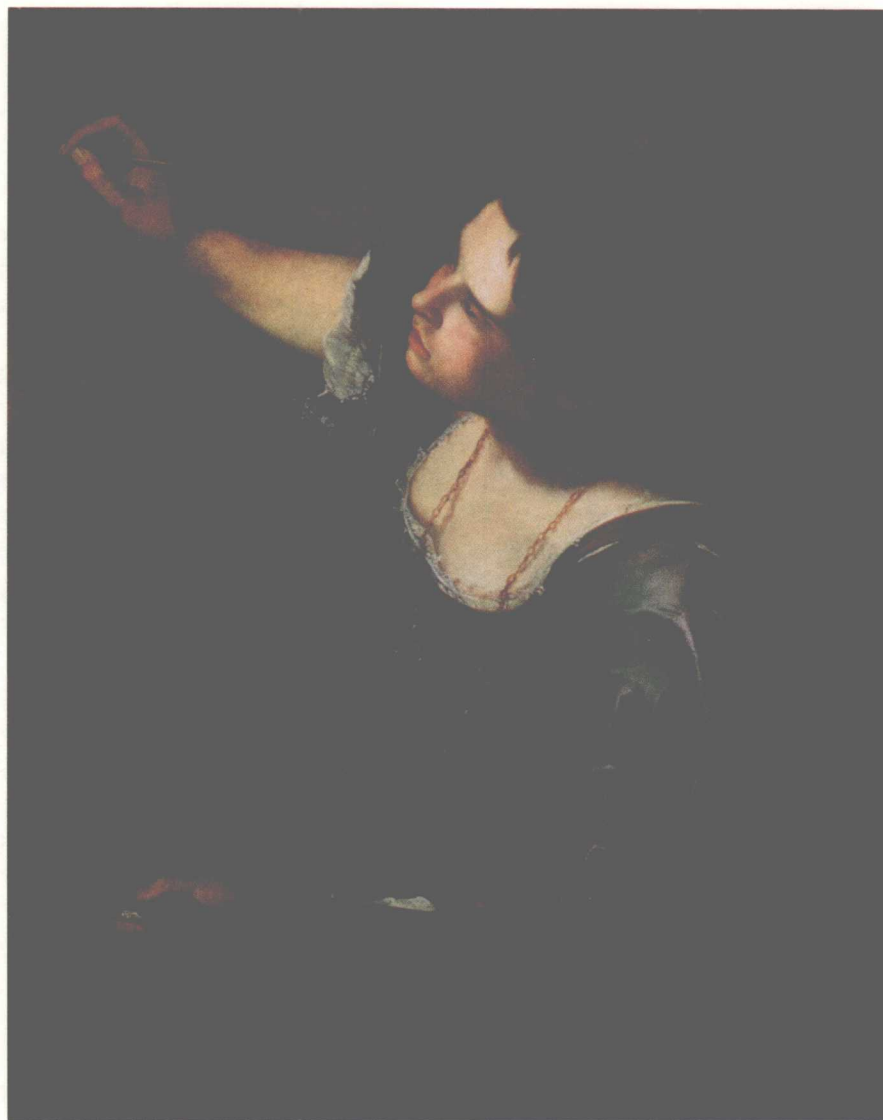
阿尔特米西亚多次绘制以犹滴 (Judith)^① 和荷罗孚尼 (Holofernes) 为主题的作品, 这一主题最杰出的艺术再现就是约 1625 年的巨幅油画 (底特律美术馆, 画中人物比真人还大), 画中勇敢的犹滴握剑在点亮的蜡烛旁小憩, 而她的女仆跪下来将荷罗孚尼的断头装入袋子。据称阿尔特米西亚之所以醉心于这个故事, 是由于复仇思想的驱使, 但事实上这一主题在当时的意大利屡见不鲜, 卡拉瓦乔、埃尔斯海默 (Elsheimer, 1579—1610) 以及其他许多画家都曾以这一主题作画, 这一戏剧性主题无疑曾引起了整个时代的兴趣。而它也是圣母玛利亚通过诞生基督而摧毁魔鬼的《旧约》版本 (预示)。新教徒谴责圣母崇拜 (Marianism), 因此犹滴自然就对反宗教改革 (反新教) 国家具有独特的吸引力。

阿尔特米西亚 1614 至 1620 年间曾旅居佛罗伦萨, 之后重返罗马。其《苏珊娜与长老》(1622 年, 北安普敦郡伯利别墅 [Burghley House,

Northamptonshire]) 深受圭尔奇诺 (Guercino, 1519—1666) 早期“暗色调风格” (dark manner) 的影响, 圭尔奇诺移居罗马伊始 (1621—1623 年) 依然在使用这种风格。17 世纪后期, 第五代埃克塞特伯爵 (Earl of Exeter) 从巴尔贝利尼 (Barberini) 家族手中购得此画, 当时认为是阿尔特米西亚之作, 但 19 世纪时又归结为卡拉瓦乔的作品。1968 年, 有人提出此画作者应为阿尔特米西亚, 这种说法虽然得到某些权威人士认同, 但遭到一位女权主义评论家的否定, “因为作品中生动的形象与阿尔特米西亚作品风格不符”。近期的画面清理工作揭示了这幅藏于伯利别墅的作品既有署名又有日期, 这就说明单从思想意识上来解读阿尔特米西亚有时是毫无成果的。然而, 借用她所生活的那个世纪所使用过的一个字眼来说, 她显然是位“强有力的女人” (femme forte)。西西里的唐·安东尼奥·鲁福 (Don Antonio Ruffo) 是阿尔特米西亚最后的大委托人之一 (也是圭尔奇诺和伦勃朗的资助人), 她在给他的信上写道: “我要展现……女人究竟能做什么”; “在女人的灵魂中, 你会看到恺撒精神。”

1630 年, 阿尔特米西亚搬到那不勒斯, 除在英格兰短暂逗留的时间外 (1638—约 1641), 她在那不勒斯居家度日直到辞世。她曾名噪一时, 博得广泛资助, 其委托人包括佛罗伦萨美第奇家族、那不勒斯的西班牙国王以及英国的查理一世。但她形迹逍遥使得她无法拘于任何城市, 这样一来人们很容易就会忘却她的成就。那不勒斯 (1634 年, 英格兰旅行家及日记作家布伦·雷蒙斯 [Bullen Reymes] 曾到此拜访过画家及其同样是画家的女儿) 人忘记她有个特殊的原因。这里不像罗马、波伦亚和佛罗伦萨那样, 有着 17 世纪的艺术史。在 1742 年至 1743 年德·多明 (De Dominici) 美术史著作出版之前, 那不勒斯 17 世纪美术史的大部分都已被人遗忘。

那个时代涌现出诸多艺术巨擘的自画像, 如范戴克和伦勃朗的杰作, 但阿尔特米西亚的《自画像》



约 1637 年 画布油画 96×74 厘米 (38×29 英寸) 温莎皇家收藏 (The Royal Collection, Windsor)

(可能敬献给了查理一世) 仍是独一无二的。画家本人的形象是根据凯萨雷·利帕 (Cesare Ripa) 在 1593 年圣像学手册里所描述的“绘画” (Pittura) 的女性化身而创作而成的, 此书献给卡拉瓦乔首位罗马大委托人——红衣主教德尔·蒙泰。这一渊源催生了绘画中的面具项链坠 (代表“模仿”)、蓬乱的头发 (表示“激烈的创造力”) 以及衣服上的绿袖子。但作品的魅力源于创作这幅时艺术家必须

克服重重困难, 因为要如此描绘自己, 阿尔特米西亚需要两面镜子, 然而这一困难被才华横溢的她克服了。阿尔特米西亚利用简洁、大胆的构图创造了一个展露艺术家强悍、炽热个性的形象, 这一形象又生动地再现了画家创作的场景。

① 犹滴是《圣经·旧约》中的犹太女英雄, 她砍掉亚述大将荷罗孚尼的头, 拯救了全族。

《朱庇特和欧罗巴》(Jupiter and Europa)

圭多·雷尼(Guido Reni) 1575年出生于博洛尼亚,1624年卒于博洛尼亚

雷尼的父亲是位音乐家,他一直希望才华横溢的儿子继承父业,但最终还是拗不过孩子做画家的愿望。雷尼起初跟随居住在博洛尼亚的法兰德斯风格主义画家德尼斯·卡尔弗特(Denys Calvaert, 1540—1619)学画,后于1593年转入卡拉契学院(Carracci Academy)。1601—1614年间,他来到罗马进行创作,在此完成了不朽名作《曙光女神》(Aurora),这是为主教西皮奥涅·博盖赛(Scipione Borghese)在罗斯比利奥西游乐厅(Casino Rospigliosi)创作的一幅天顶壁画,其檐壁似的构图受益于阿尼巴尔·卡拉契的法尔内塞天顶壁画《酒神的胜利》(The Triumph of Bacchus),同时也受到拉斐尔优雅画风的影响。整幅画由货真价实的灰泥粉饰边框,画面流光溢彩,实为壁画中的精品。1614年,雷尼返回博洛尼亚并定居下来。凭借自己的声誉,他做起为欧洲王公贵族邮寄亲笔画作的生意,并以此度过余生。

时至1855年,雅各布·伯克哈尔德(Jacob Burckhardt, 1860年《意大利文艺复兴的文明》[The Civilization of the Renaissance in Italy]一书的作者)这样评价圭多:“他是所有现代画家中最接近至臻至美的一个,他的《曙光女神》……无疑是近两个世纪以来最完美的绘画作品。”此外,伯克哈尔德对他的《屠杀无辜者》(Massacre of Innocents, 1616年,博洛尼亚美术馆)更是厚爱有加,他指出:“他不是单纯再现一场屠杀……他赋予刽子手的是残酷而不是泯灭人性的残暴……(他)利用巧妙的布局和宏伟的构图激发出作品的悲剧色彩。无需在天空中添加什么壮丽的幻象,就取得了这种效果……这几乎是本世纪(17世纪)最动人心魄的作品。”然而,40年之后伯纳德·贝伦森(Bernard Berenson)又如此评价:“我们带着无以言表的厌恶之情远离圭多·雷尼。”

20世纪多数时期里,雷尼就像巴洛克风格本身一样一直笼罩在批判的乌云之中。雷尼的一个突出问题是其作品表面上缺乏戏剧性。《洛特和

他的女儿们》(Lot and his Daughters, 约1615—1616, 伦敦国家美术馆)的画面上迎面走来一位矍铄的老人和两个拉斐尔风格的年轻女子,只有酒坛上的小爱神浮雕暗示了《旧约》中那个卑鄙的故事:这几位美女将用美酒引诱自己的父亲,并与之共眠以延续他们的种族。雷尼这种间接又微妙的表达方式是新奇的。而其他画家们通常展现人物在类似妓院的地方狂欢作乐或者精疲力尽地倚在山洞外面的情景。雷尼注重的古典美和抽象风格,这一方面流露出几分他曾研练过的风格主义绘画的遗风,但他所运用的充斥画面的巨型半身人物像(由卡拉瓦乔普及开来的一种绘画技巧)和丰富的色彩又是完全的巴洛克风格。

渥太华国家美术馆收藏的这幅《朱庇特和欧罗巴》描绘了众神之王的诸多情人之一。这一次,朱庇特迷上了提尔王(King of Tyre)的女儿,于是趁她和同伴在海边嬉戏时变作公牛接近她。欧罗巴被这个生灵迷住了(“如此惊人的美丽,如此温顺”),她轻轻地在它的脖子上放了一个花环并骑到它的背上。不料公牛却游进海里,欧罗巴惊恐地向同伴呼喊。提香在为西班牙腓力二世创作的同一主题油画中表现了这一惊恐时刻(1562年,波士顿加德纳博物馆[Gardner Museum])。与之相反,雷尼极具特色地避免了这种戏剧性,画中的欧罗巴兴奋地用右手抱着公牛,同时仰望天空,像是看到天堂美景一般。欧罗巴意识到她难以置信的运气:她已被众神之王选中。她会去克里特岛并在那里为朱庇特生下三个皇子。

欧罗巴的目光与一位即将进入天堂的基督教殉教者的目光相似。雷尼知晓同一故事的一个中世纪版本的寓言:基督化作公牛把人的灵魂驮过炼狱之海送进天堂(阿尼巴尔·卡拉契在法尔内塞天顶上创作过同一题材的作品)。欧罗巴身上这些粉红、桔黄以及淡紫色等细腻的色彩在雷尼早期《圣凯瑟琳殉难》(Martyrdom of St Catherine, 约1606, 阿尔贝纳主教管区博物馆[Museo Diocesano,



约 1636 年 画布油画 157×115 厘米 (62×45 英寸) 渥太华加拿大国家美术馆 (National Gallery of Canada, Ottawa)

Albegna] 中就出现过。银色是这幅后期作品的基本色调。

瓜斯达拉公爵 (Duke of Guastalla) 出 700 枚银币 (一大笔钱) 委托雷尼创作了这幅油画, 作为礼物送给雷卡内斯侯爵 (Marqués of Leganés), 即米兰帝国总督唐·狄亚哥·腓力·德·古士曼

(Don Diego Felipe de Guzman), 此人曾资助过法兰德斯鲁本斯和范戴克 (画上記着他的库存号, 817)。这幅画最后遭到拿破仑军队的劫掠并运回西班牙, 然后在 19 世纪初卖到英国, 现存加拿大的这幅画可称作该国最伟大的意大利巴洛克作品。

《神圣天意》(Divine Providence)

彼得罗·伯瑞提尼·达·科尔托纳(Pietro Berrettini Da Cortona) 1596年生于科尔托纳,1669年卒于罗马

这幅壁画是罗马巴洛克艺术盛期最宏伟的世俗装饰作品,由当时最伟大的教皇乌尔班八世(Urban VIII, 1623—1644年担任教皇)下令创作。科尔托纳的设计展示了教皇权利和威严的顶峰。

“三十年战争”(1618—1648)期间,教皇通过剥削欧洲诸教区得以维持表面的强势,但临近战争尾声时,法国崛起为欧洲的主宰力量。这一重大转变不无征兆,法王路易十四(1643—1715年在位)竟然能在1655年至1666年把教皇御用建筑师、雕刻家贝尼尼召至巴黎。对于其前任本该禁止的某些举动,亚历山大七世(1655—1667年任教皇)只能听之任之。

彼得罗·达·科尔托纳是佛罗伦萨一个名不见经传的画家的门徒,约于1612年跟随师傅旅居罗马。富裕的马塞罗(Marcello)和朱利奥·萨切蒂(Giulio Sacchetti)两兄弟也搬到了罗马,他们看中了科尔托纳的才能,科尔托纳也随之时来运转。萨切蒂兄弟是前主教马费厄·巴尔贝利尼(Maffeo Barberini)即后来教皇乌尔班八世的朋友(他们以前是托斯卡纳老乡),科尔托纳就是通过他们获得教皇资助的。

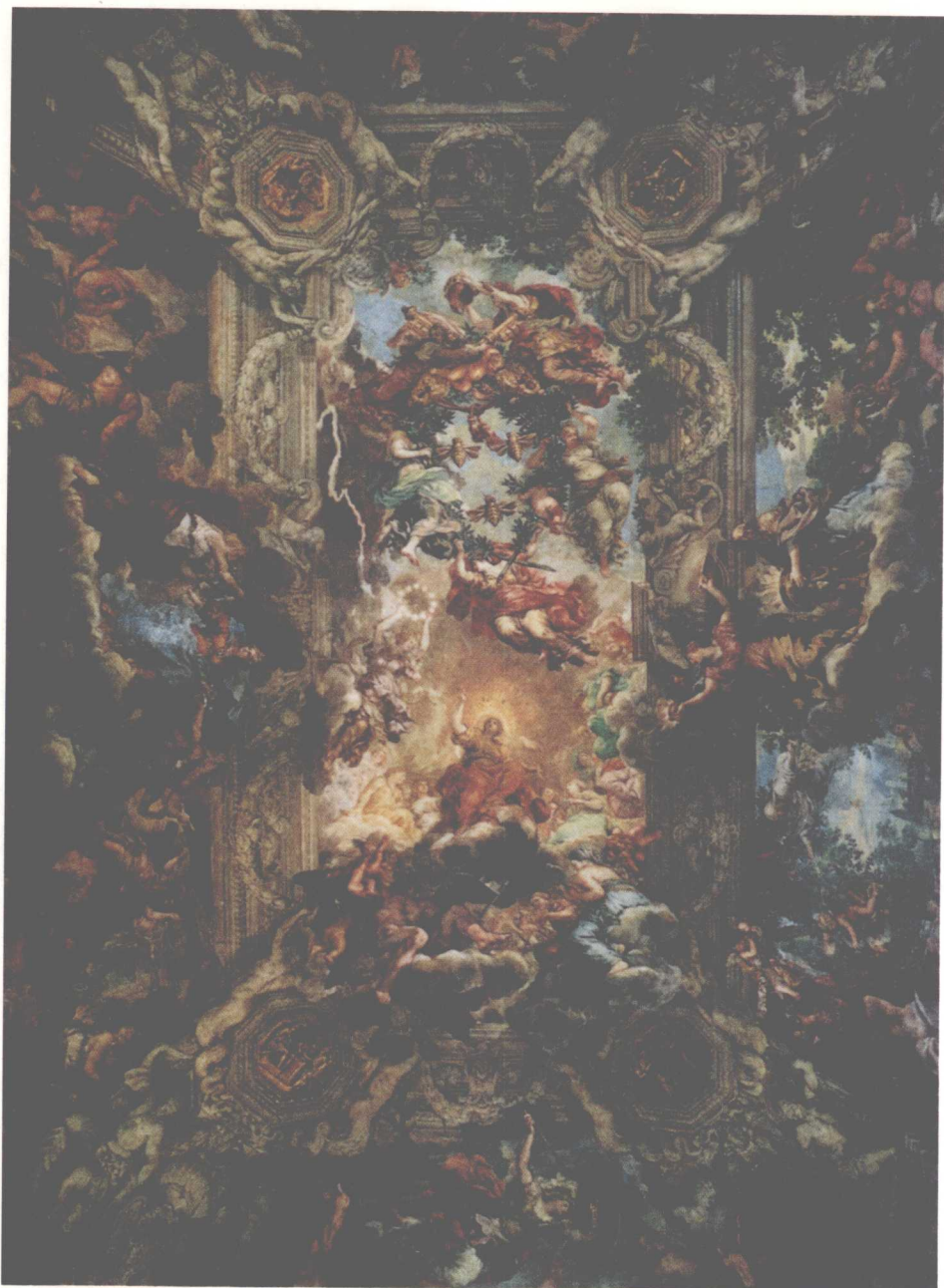
科尔托纳天顶画装饰的是会客室(Sala dei palafrenieri)或称“大接待室”(Gran Salon),实际上是巴尔贝利尼宫的接待室,卡罗·马德尔诺(Carlo Maderno, 1556—1629)在贝尼尼和博洛米尼(Borromini, 1599—1667)的协助下设计了这一建筑。推选出教皇的家族都会利用教会的财富为自己世俗后代们建造一座宫殿。(1672年,红衣主教阿提利(Altieri)当选为克雷芒十世,当选之时他已是80岁高龄,所以阿提利宫夜以继日地施工,生怕没等完工教皇就已一命呜呼了!)

教皇是选举产生的,因此上帝为了达成目的可能会加以干预,这样才成就了教皇的签名:Divina Providentia Pontifex Maximus(神圣天意恩赐至高无上教皇)。巴尔贝利尼主教对预言其选举胜利的“天兆”情有独钟:来自(家族起源地)托斯卡纳

地区的一群蜜蜂(家族盾徽)在其主教寓所的墙壁上熠熠生辉。这一象征构成了装饰画的核心部分,坐落在云层中的“神圣天意”(时间老人和命运女神在她下方)命令化为人形的罗马为巴尔贝利尼盾徽加冕。底端是智慧女神密涅瓦(Minerva),如1640年的指南中解释的那样:“(她)推翻了在群山中乌合而起、盘旋而下、打算推翻天庭的巨人们。此处指对教会事物的保卫。”天顶其余部分的神话和人格化形象强调了巴尔贝利尼的德政。

与16世纪90年代阿尼巴尔·卡拉契创作的法尔内塞宫顶廊画一样,科尔托纳天顶画也是内凹形的。而且,科尔托纳的杰作和阿尼巴尔的构思以及米开朗基罗绘制的西斯廷天顶画(参见第97页)一样都有一个绘制宏伟的檐口。这也为画中诸多人物(包括密涅瓦和巨人们)设置了一个背景,这些人物依托这个背景在画面前方大幅度地展示各种生动的姿态。但在天空中央形成缩短透视的“神圣天意”显得高高在上,遥不可及。巴尔贝利尼的大接待厅与阿尼巴尔顶廊画不同,它有两层楼高。科尔托纳因此可以为天顶画的欣赏者设置一个“理想”观测点;虽然天顶画构图有些松散,但理想的观看视角加上威尼斯画风丰富的色彩、沉重有力的人物,天顶画因此具有了直接的冲击力和史诗般恢宏的气势。

天顶画细节之丰富让人难以置信,尤其是大量的人鱼、仙女、花环、牛骨饰品(通常用灰泥塑造,但这里采用绘画手法)和四个角落里展现主教美德的仿青铜浮雕场景:密涅瓦两侧的场景分别是穆丘斯·谢沃拉(Mucius Scaevol)将手摊入火中——代表坚韧,西庇阿(Scipio)“把他虏为战利品的少女送还给她的萨贡托(Saguntine)爱人,未动她一根毫毛”——代表禁欲;审慎之神和公正之神遥相呼应。科尔托纳刻苦钻研过古罗马雕塑和建筑,还有一个大图书馆为他提供参考资料。他甚至以《神圣天意》的核心人物的设计向拉斐尔致敬,因为她造型直接模仿了拉斐尔《女预言家》中的一位,这是拉斐尔1514年在罗马和平圣玛利亚教堂奇吉小



1623—1639 年 灰泥壁画 25×15 米 (82×49 英尺) 罗马巴尔贝利尼官会客厅 (Gran Salone, Palazzo Barberini, Rome)

礼拜堂里创作的壁画。1656—1657 年，身为杰出建筑大师的科尔托纳应教皇亚历山大七世法比奥·

奇吉 (Fabio Chigi) 的要求修复了教堂，并为之添加了一个崭新的正面。

《老者歌唱，幼者吹笛》(As the Old Sang, the Young Pipe)

雅各布·约丹斯(Jacob Jordaens) 1593年生于安特卫普, 1678年卒于安特卫普

约丹斯的名声几经大起大落。17世纪20年代至40年代, 约丹斯在安特卫普开展了广泛的绘画实践, 创作了许多祭坛画、神话故事以及肖像画, 尽管当时他与法兰德斯巴洛克画派创始人鲁本斯、与范戴克和其他画家都有竞争。鲁本斯和范戴克去世后, 约丹斯成为这一画派众所周知的领袖, 直到去世都保持着这一地位。荷兰奥兰治王室(Dutch House of Orange)与英王查理一世都曾委托他到宫廷作画。

20世纪60年代我在伦敦科陶德美术学院就读时, 那里有关于鲁本斯的辅导课程及一场关于范戴克的演讲, 对约丹斯几乎只字未提。依我之见, 尽管没人明说, 但从根本上讲约丹斯是一个尴尬的话题——他太庸俗, 让人无法严肃对待。直到1968年我才对约丹斯大开眼界, 那是在渥太华加拿大国家美术馆举办的一场精彩的画展, 组织者是现已过世的迈克·雅菲(Michael Jaffé)。

我还清晰地记得看到宗教名画《牧羊人的敬拜》(*The Adoration of the Shepherds*, 1657, 罗利北卡罗来那艺术博物馆[North Carolina Museum of Art, Raleigh])、《拉丁教堂四博士》(*The Four Doctors of the Latin Church*, 约1640, 布莱克本斯托尼赫斯特学院[Stonyhurst College, Blackburn])和让人难以置信的《神圣家族登临》(*Holy Family Embarked*, 瑞典斯克洛斯特[Skokloster, Sweden])时的兴奋之情。这些油画规模宏大, 色彩艳丽, 颜料运用自如; 它们都是极富冲击力的作品, 尤其是《神圣家族登临》一画, 迎面展现扬帆渡船的曲线造型, 甚为宏伟。在这幅斯克洛斯特的藏画里, 圣母戴着编织成光环形状的草帽; 看到草帽光环, 任何对15世纪法兰德斯画派(约丹斯的前辈艺术家们)有所了解的人都会想到罗伯特·康宾(Robert Campin, 活跃于1406—1444), 他早在《炉栏边的圣母》(*Madonna of the Firescreen*, 约1430年, 伦敦国家美术馆)一画中就利用日常物品来代替光环: 画面上柳条炉栏

的曲线围绕着圣母的头部形成光环。

和之前的彼得·勃鲁盖尔(Pieter Bruegel)一样, 约丹斯满怀热情、独出心裁地绘制法兰德斯谚语。他采用的是谚语“老雀鸣唱, 幼雏啁啾”(As the old bird sang, so the young one twitters), 只不过把里面的“啁啾”(piepen[twitter])换作了“笛子或鸣笛”(pijpen)。这样他就可以画人而不是鸟了, 老人唱歌, 年轻人吹奏笛子。画中人物围坐在宴会桌子周围, 让人想起他常画的一个主题: “国王会饮”(The King Drinks)。后者依据的是一个古老的法兰德斯传统, 即在主显节之日(6月6日, 纪念三博士朝拜圣婴基督)选出宴会之王。

这幅收藏在渥太华的谚语画中有处点题之笔。老妇人手持《卡罗新歌》(*Nieu Liedeken van Calloo*)的歌谱, 文字清晰可见, 这是为庆祝红衣主教因凡特(Infante)1638年带领西班牙军队在安特卫普附近的卡罗战胜奥兰治的弗雷德里克·亨利亲王而创作的(此时的西班牙统治着荷兰南部地区)。约丹斯曾跟随鲁本斯设计因凡特主教1635年进驻安特卫普的庆典仪式。画中老人唱新曲是恰到好处的讽喻笔触。

然而, 要是认为约丹斯描绘的就是真实事件或是以图画来赞誉丰盛的酒食可就大错特错了。在《国王会饮》的一个版本(1656年, 维也纳艺术史博物馆)里, 约丹斯照例让岳父亚当·诺特(Adam van Noort)做国王的模特——油画是为利奥波德·威廉大公(Archduke Leopold Wilhelm)而作, 约丹斯在画面上方的漩涡花饰里添加了一句题词: “没人比醉汉更像疯子”(Nil similius insano quam ebrius)。在这幅渥太华藏画左上角的壁龛里有许多象征人生短暂的物品, 如吹灭的蜡烛, 即将枯萎凋谢的花朵, 而藏于柏林的同一主题的油画里(约1640年, 夏罗腾堡宫[Schloss Charlottenburg]), 约丹斯添加了“思考死亡”(Cogita mori)的题词。

但是, 从根本上讲, 藏于渥太华和柏林的两



17 世纪 40 年代早期 画布油画 145×218 厘米 (57×86 英寸) 渥太华加拿大国家美术馆 (National Gallery of Canada, Ottawa)

幅油画都是乐观的，就如丰富的静物和幽默诙谐的人们一样。两幅画都有醒目的鸮，从范戴克的《卡农的圣母》 (*Madonna of the Canon van der Paele*, 布鲁日格罗尼博物馆 [Groeninge-museum]) 及丢

勒 (Dürer) 的《亚当和夏娃》 (*Adam and Eve*, 1507, 马德里普拉多博物馆) 起，它就是耶稣救世的隐秘象征。渥太华油画中的鸮就栖息在象征圣餐的面包和酒旁。

《圣良一世遭遇匈奴王阿提拉》(The Encounter of St Leo the Great and Attila)

亚历山德罗·阿尔加迪 (Alessandro Algardi) 1598 年生于博洛尼亚, 1654 年卒于罗马

由于博洛尼亚当地没有自然石料, 阿尔加迪师只能跟随一个二流雕塑家康文提 (Conventi) 学习铸造灰泥人物模型。阿尔加迪的早期作品平庸无奇, 他是大器晚成。1625 年, 他来到罗马, 那时深受教皇乌尔班八世宠信的贝尼尼声名显赫, 是当时雕塑舞台的主宰者。教皇乌尔班八世在位期间(持续到 1644 年), 教廷的委托创作几乎全部由贝尼尼来完成。阿尔加迪一度只能心甘情愿地去做修复古代雕塑品这类养家糊口的雕塑工作。幸运的是, 他来罗马时随身携带了一封给前教皇格雷戈里十五世侄子红衣主教洛多维斯 (Ludovisi) 的荐书, 这位主教还是一个博洛尼亚望族的成员, 该家族拥有大量阿尔加迪修复的古代雕塑。

洛多维斯将雕塑家引荐给在罗马工作的博洛尼亚画家多梅尼基诺 (Domenichino, 1581—1641), 画家帮助阿尔加迪争取到第一份公众委托项目, 即圣西尔维斯特教堂 (San Silverstro al Quirinale) 班德里礼拜堂 (Bandini Chapel) 中《圣抹大拉的玛利亚》(St Mary Magdalene) 和《传道士圣约翰》(St John the Evangelist) 灰泥雕像, 1629 年, 作品圆满完成。

随后的几十年里, 阿尔加迪又争取到罗马和博洛尼亚的诸多重要委托。包括为罗马新堂 (Chiesa Nuova) 奥拉托利牧师会 (Oratorian Fathers) 圣器收藏室创作的比真人还大的《圣菲利普·内利》

(St Philip Neri) 大理石雕像 (1636—1638)。圣人站在壁龛里仰望上方, 嘴巴张开, 头侧倾; 他右手手掌摊开、左手坚定地放在一本翻开的书上, 书捧在一个跪拜天使的手里。这一系列秩序井然又肃穆庄重的造型安放在一个拱顶的壁龛里。圣人法衣的曲线和壁龛两侧的直线对比鲜明。人物站立在从壁龛中突出的方形底座上; 阿尔加迪让天使的长袍铺散在底座边缘, 翅膀越出右边边框。圣菲利普·内利雕像有着严谨的古典主义艺术品特点, 而在明暗对比、质地、重量、动态和亲近观看者的构图上又有巴洛克艺术特色。乌尔班八世的继承者教皇英诺森十世 (1644—1655 年期间担任教皇) 在位期间

弃用了前任教皇的御用艺术家, 阿尔加迪终于时来运转。自 1626 年起, 人们就开始规划在圣彼得大教堂装饰教皇圣良一世祭坛。雷尼也曾受托创作油画再现公元 452 年教皇遭遇匈奴王阿提拉的故事, 传说圣彼得和圣保罗出现在天空中, 受幻象惊吓的阿提拉最终放弃了对罗马的不轨企图。

雷尼 (1642 年逝世) 始终没有接受这一委托, 因为尽管这是一部大型作品, 却有很多不利于创作之处, 那就是作品位置空间既高又窄而且光线昏暗。人们还发现, 圣彼得大教堂过于潮湿的环境使绘画易受侵蚀损坏, 于是在 1646 年教皇英诺森十世提议圣良一世祭坛应当用大理石雕像装饰, 这一作品托付给了阿尔加迪。祭坛装饰还存有其他具体问题, 再者, 根据传统肖像画的故事内容他们相遇时应骑在马上。阿尔加迪认识到如此狭窄的空间内不可能做到这些, 因此他提出一个新颖的建议: 作品中的主人公们应当离鞍下马, 这项建议当时就被接纳了。

这种规模的浮雕史无前例, 但阿尔加迪圆满完成了设计和雕琢工作, 这件作品也成为了下一世纪的典范。雕刻人物的深度尤为卓著, 从几乎全部圆雕的教皇、随从、阿提拉到约四分之三浮雕的圣彼得和圣保罗, 再到拿着头盔的半浮雕侍童, 最终到阿提拉身后几乎平雕的士兵, 幅度非常大。众多头像散发着高贵气息, 包括圣保罗 (显然取自彼得罗·达·科尔托纳之作《亚伯拉罕》[Abraham]) 以及教皇随从 (以阿尔加迪可能很了解的洛多维斯 [Ludovisi] 古文物《高卢人》[Gaul] 为基础创作)。和《圣菲利普·内利》一样, 充满动感、重量感并栩栩如生的人物之间达到了美妙的平衡, 这些人物与观众和框架十分接近, 他们的姿势也十分克制。作品饱含戏剧性, 质地变化繁多, 同时又体现了古典的严谨、高贵和优雅, 即便是让人痛恨的人物阿提拉也是如此。

阿尔加迪是一位手法细腻而多产的半身像雕刻家, 这些半身雕像可能是他最受人尊敬的作品。此外, 他还全力创作过一些小型铜像, 但都不太出名。



约 1646—1653 年 大理石 8×5 米 (28 英尺 × 16 英尺 6 英寸) 罗马梵蒂冈圣彼得大教堂 (St Peter's Basilica, Rome)

《狄德勒斯和伊卡洛斯》(Daedalus and Icarus)

彼得·塞伊斯(Pieter Thys) 1624年生于安特卫普,1677年卒于安特卫普

塞伊斯一生得到过布鲁塞尔大公爵(Archducal)和海牙奥兰治王室的眷顾。直到1754年,法国评论家德坎普(Descamps)还对他热情赞扬,说他是“最伟大的艺术家之一……推举他为全国画家之首才不失公允。他是一位伟大的设计师,色彩运用和画风充满活力”。但之后的几个世纪,他的名声一落千丈。

近期研究表明,塞伊斯是一位举足轻重的历史画画家,其表达方式独特、有力。塞伊斯具名之作《沐浴中的拔士巴》(Toilet of Bathsheba,约1650,盖茨黑德希普利美术馆[Shipley Art Gallery, Gateshead])描绘了大卫王在阳台上偷看一个裸体女性(画中比较适度)的情景,这与该旧约主题的多数描述一致。但除了表明人的情欲之外,这个故事还是一个悲剧。拔士巴是乌利亚(Uriah)之妻,为了掩盖自己的奸情,大卫王让乌利亚战死在沙场。大卫王的恶行触怒了上帝,于是上帝让他和拔士巴所生的孩子夭折。塞伊斯使用古典修辞手段预辩法(prolepsis)在前景中丘比特(拔箭射向大卫王)与国王使者之间设置了一个黑衣老妇人:她头顶上是代表死亡和悲伤的古老象征柏树枝,画家以此来暗示结局。这幅作品表现出塞伊斯在画作中使用象征的精湛技艺。

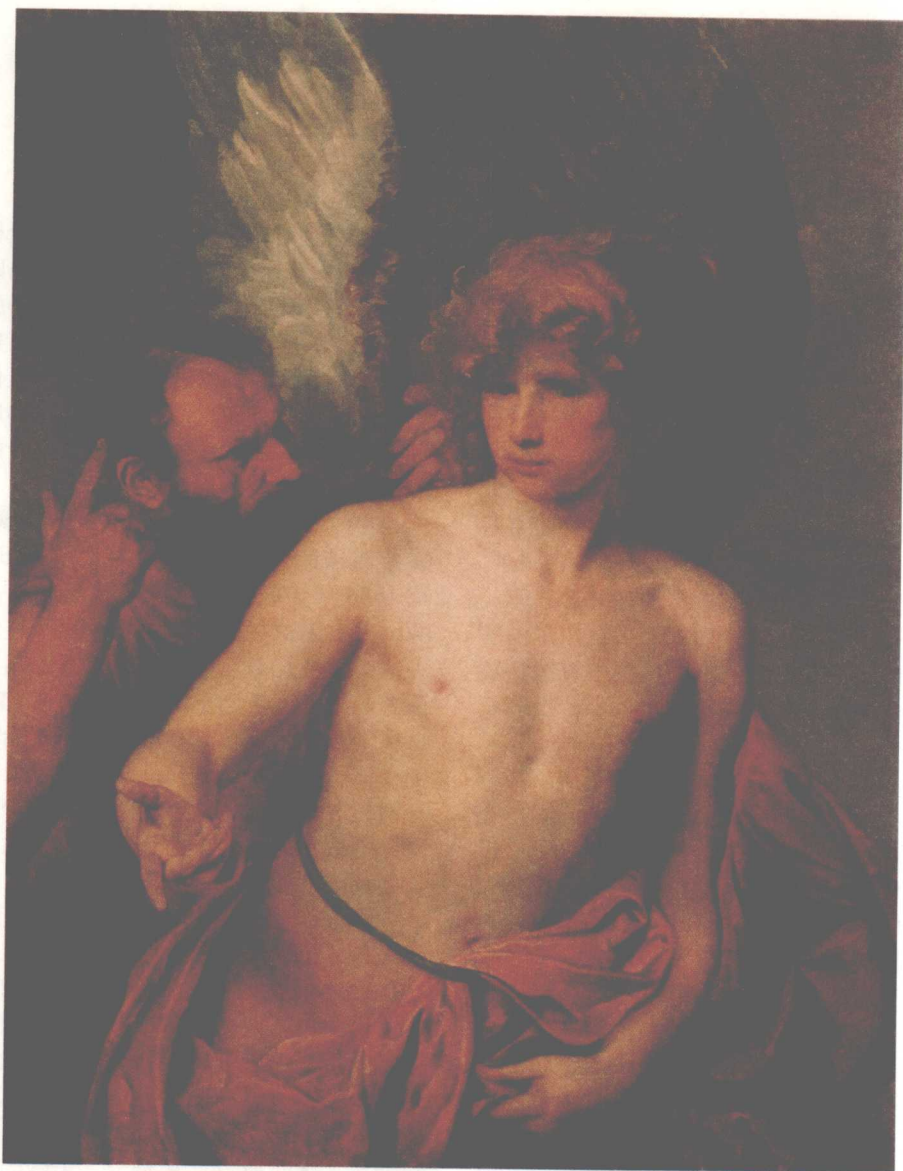
《狄德勒斯和伊卡洛斯》首次出现在斯宾塞伯爵(Earl Spencer)奥尔索普(Althorp)1742年的财产清册上,却误认为出自范戴克之手。1831年,评论家史密斯称之为“画家最自然的作品之一……伊卡洛斯的身体无论着色还是用笔都堪称艺术的完美范例”。油画的归属问题一直拖延到20世纪(期间此画卖给了多伦多收藏家弗兰克·伍德[Frank Wood],他将其遗赠给现在的美术馆);但是,虽然范戴克的作品分期明确并各具特色,学者们还是无法确定这幅油画的绘制时间。

1981年,这幅《狄德勒斯和伊卡洛斯》出现在渥太华“青年范戴克作品展”上。我在一篇评论中否认此画为范戴克之作:“表面柔滑、平整……

毫无早期范戴克作品中典型的干燥厚涂法(impasto)及表面处理方式。”我指出塞伊斯《圣母、圣婴与捐献者》(Madonna and Child with Donors,约1655—1660,阿尔克斯—塞南圣贝涅大教堂[St. Benigne, Arc-et-Senans])中的天使和伊卡洛斯是同一个模特,这幅画被视作塞伊斯的作品是因为安特卫普的一幅塞伊斯署名的祭坛画《圣母向阿基坦的圣威廉姆显灵》(Virgin appearing to St. William of Aquitaine,约1655—1660,皇家艺术博物馆[Koninklijk Museum voor Schone Kunsten])中也有一个类似的天使。塞伊斯的另一幅布鲁塞尔油画《殉道的圣本笃》(Martyrdom of St. Benedict,约1652,皇家美术馆[Musees Royaux des Beaux-Arts])中,刽子手的头部和狄德勒斯的头部如出一辙,而圣本笃身体各部分比例和造型也与伊卡洛斯惊人的相似。

藏于多伦多的这幅画除了表面特征厚重外,画幅大小和深度意趣皆非范戴克风格。这幅画“充满活力”(这也不是范戴克的风格),德坎普用这个词来形容彼得·塞伊斯的画风。尽管多伦多油画和塞伊斯《殉道的圣本笃》形式上有很多相似之处,多伦多藏画倾向于彩墨淡施,体现了塞伊斯后期作品的色调,故油画的创作时间可能在1655年至1660年之间。

狄德勒斯是被克里特之王米诺斯(朱庇特和欧罗巴之子)囚禁的发明家。为了逃跑,狄德勒斯给自己和儿子伊卡洛斯设计了翅膀。狄德勒斯警告儿子飞翔的时候不要离太阳太近,也不要太靠近地面或水面,伊卡洛斯不听从警告向着太阳展翅翱翔,而后跌落身亡。如奥维德所述,狄德勒斯和伊卡洛斯故事的寓意正是中庸之道——遵循中间道路。17世纪有了新的解释,乔治斯·桑迪斯(Georges Sandys)写道:“伊卡洛斯殁于抱负。但胜过那些匍匐在地、类如蠕虫的可鄙之人……但此中还是有些崇高的……所以所谓两罪,一为过勇,一为求稳。”藏于多伦多的这幅画就融入了这一新解。伊卡洛斯



约 1655—1660 年 画布油画 115×86 厘米 (45×34 英寸) 多伦多安大略美术馆 (Art Gallery of Ontario, Toronto)

右手臂平行于地面，但是他“优美、傲慢的表情”（霍勒斯·沃波尔 [Horace Walpole] 表述得恰如其分）暗示着他在告诉父亲：“我不想飞得太低！我才不是蠕虫之辈呢！”

这样，塞伊斯再一次对古老故事进行了重新阐释。多伦多藏画《狄德勒斯和伊卡洛斯》重归彼

得·塞伊斯名下，对这个美术史上的悬案而言，这是个令人满意的结局，也给这位作品精美却长期无人赏识的画家恢复了名誉。尽管《狄德勒斯和伊卡洛斯》已从范戴克作品中除名，但于情于形，它依然是一部不朽杰作。

《圣彼得宝座》(Cathedra Petri)

贾恩劳伦佐·贝尼尼(Gianlorenzo Bernini) 1598年生于那不勒斯,1680年卒于罗马

技艺精湛的雕塑家、建筑家、画家及设计家贝尼尼是首屈一指的意大利巴洛克艺术家。他是位神童,父亲是佛罗伦萨雕塑家,母亲是那不勒斯人。举家迁至罗马之后,这位年轻雕刻家的作品引起了教皇侄子西皮奥涅·鲍格才主教的兴趣,贝尼尼为其创作了一系列精妙绝伦的宗教画和神话作品,如《阿波罗和达佛涅》(Apollo and Daphne, 1622—1625)以及大名鼎鼎的《大卫》(David, 1623年,皆藏于罗马鲍格才美术馆),大卫摆好姿势要将石头投向站在观众背后却看不见的歌利亚(Goliath)。这些巴洛克雕塑品使得雕塑能够与油画并驾齐驱。事实上,大卫姿势的灵感某种程度上来自法尔内塞美术馆中阿尼巴尔·卡拉契的壁画,画中有波吕斐摩斯(Polyphemus)向伽拉提亚(Galatea)投掷石块的形象。

卡拉契赋予年轻雕塑家的灵感可能更多。1682年,菲利普·巴尔迪努奇(Filippo Baldinucci)在其著名的贝尼尼自传中写道:“1608年,阿尼巴尔协同其他几位艺术家以及少年贝尼尼在圣彼得大教堂的长方形柱廊厅进行创作,这一教堂已经取代了古老的康斯坦丁长方形柱廊厅的地位。”1506年,布拉曼特设计了这座新建筑,其祭坛端壁、教堂十字交叉部和天顶都是1546年起由米开朗基罗装饰的。1605年,卡罗·马德尔诺(Carlo Maderno)开始为其添加一个狭长的教堂中殿。据说阿尼巴尔曾这样说道:“这一天终究会到来……一个惊世天才依这座建筑的宏大规模建成两个不朽杰作,一座在圣殿中间,一座在圣殿一端。”此时只有10岁的贝尼尼惊叹道:“啊,我要是那个人就好了!”

1623年,马费厄·巴尔贝利尼(Maffeo Barberini)成为教皇乌尔班八世。教皇派贝尼尼修饰圣彼得教堂内部,1614年,教堂中殿完工了。第一个挑战就是装饰米开朗基罗宏伟天顶下十字交叉部里的圣坛,这是存放福音传教士、第一任教皇圣彼得遗骸的神圣之地。贝尼尼在神坛之上摆放着“圣体顶篷”(1624—1633),圣体伞的巨型扭纹

深色青铜柱与毗邻天顶支墩的笔直壁柱在形状和颜色上的对比都很鲜明。贝尼尼的作品既采用了错觉艺术手法又具有象征意义:连接柱子的垂饰效仿教皇游行时的华盖垂饰;柱子则源自康斯坦丁大帝赐予古代长方形柱廊厅的扭纹排柱,人们相信这些柱子来自所罗门神庙,而据说所罗门神庙是以天堂圣殿为模型的。贝尼尼在围绕高耸阳台的天顶支墩上布置了真正的康斯坦丁柱。

第二个“不朽杰作”就是半圆殿中神坛上方靠着西墙的《圣彼得宝座》,这是贝尼尼于1657至1666年为教皇亚历山大七世奇吉(Chigi)创作的。事实上这是个巨大的圣骨匣。这把伟大的镀金青铜座椅被几尊巨型拉丁教父雕像高高抬起,它包裹着一把据说曾属于圣彼得的木椅(直到18世纪,只有像教皇、主教这样的大人物才能在公众仪式上坐在椅子内,其他人只能站着或者坐在凳子上)。青铜椅背面是一幅浮雕,浮雕描绘着基督命令圣彼得:“你喂养我的羊”,门廊正中之门上方的浮雕与之遥相呼应。

椅子上方是在云间飞翔的天使和小天使组成的光环,都以灰泥镀饰,一束束镀金青铜光线散发在椭圆形金色玻璃窗周围,窗子中间画着圣灵之鸽。依照传统做法,雕塑家要么在四周、要么在上浮雕或下浮雕上创作人物,雕塑、建筑、绘画泾渭分明。然而贝尼尼此处创作的作品就是专门挑战这诸种分类,它是所有形式的综合体。正如创作者谈到创作意图时所言,它是个“美丽的综合体”(un bel composto)。

这种混合体极易显得混乱不堪,但贝尼尼所塑造的激动、欣喜的众天使与祭坛、椅子的横向线条和外围青铜教父像的垂直造型比较,在视觉上显得十分紧凑,最重要的是后方巨型壁柱上的垂直凹槽雕饰,它高耸直上支撑着米开朗基罗宏伟的古典柱顶盘,使得众天使形象更为紧凑。而最强劲的联接纽带——也是从艺术角度讲最恢宏的一笔——就是一进入圣彼得教堂中殿就会映入眼帘的彩色玻璃



1657—1666年 镀金青铜、灰泥、彩色玻璃 罗马梵蒂冈圣彼得大教堂 (St Peter's Basilica, Rome)

窗散发的金色光线：透过黑暗“圣体伞”排柱的那一片明亮又梦幻的光辉。贝尼尼一如既往地的现实

和象征融合在一起：光明来自圣灵之鸽，圣彼得和继承者在它的指引下前行。

《春天（天堂里的亚当和夏娃）》（*Spring [Adam and Eve in Paradise]*）

尼古拉斯·普桑（Nicolas Poussin） 1594年生于安德利镇（Les Andelys），1665年卒于罗马

普桑50岁之后的情况我们掌握得很多，但我们对他的青年经历却知之甚少，学术界往往贬低他早期生活的一些方面而将画家中晚年时期崇尚古典的志趣和思想强加到早年的普桑身上。

普桑早期在诺曼底接受培训，学习后期风格主义的一种画法，但绘画生涯早期他就搬到巴黎，在那里争取到了装饰巴黎圣母院的委托。他还根据奥维德《变形记》中的神话主题为意大利诗人乔瓦尼·巴蒂斯塔·马瑞诺（Giovanni Battista Marino）画过几幅画（约1623，温莎皇家图书馆），这些画是仅存的普桑迁往意大利之前创作的作品。在一幅画中，巨人波吕斐摩斯发现爱人伽拉提亚移情别恋背叛自己而投奔埃西斯（Acis）后勃然大怒。画家运用戏剧性视角来描绘迫在眉睫的暴行（巨人用石头杀死埃西斯）的手法堪称精妙。

1624年，普桑来到罗马，赢得教皇乌尔班八世侄子主教弗朗西斯科·巴尔贝利尼的资助。1628年，主教为他争取到了让人羡慕的圣彼得教堂装饰工作。《圣伊拉兹马斯殉道》（*The Martyrdom of St Erasmus*, 1628，梵蒂冈美术馆）并不为现代评论家垂青，可能是因为令人毛骨悚然的主题（被挖出内脏而殉道）。这幅作品的画家签名十分突出。普桑在画中表现了自己对罗马巴洛克艺术潮流的领会，这是一种大胆追求情节、光线、色彩和感官刺激的风格。然而，这幅画当时却反响很好：完成画作之后，普桑得到额外的酬金，还有很多复制品问世，巴尔贝利尼家族在其豪华宅邸的高级包房里还展示了这幅作品的清样模型图（modello，给资助者看的小型画，渥太华国家美术馆）。普桑继续完成了其他大型作品，其中既有宗教画也有世俗画。

然而，1630年左右，普桑不再争取创作公众作品的机会，他转而致力于为私人资助者创作以神话、《旧约》和历史故事为主题的小型作品。画家最好的顾客就是巴尔贝利尼的书记官卡西亚诺·达尔·波佐（Cassiano dal Pozzo），他也是个文物收藏者，普桑为他绘制了五十多部作品，他还鼓励画

家研究古典雕塑。普桑经劝说于1640年至1642年回到巴黎，他虽然不是朝臣并且事不随心，但还是为主教黎塞留（Richelieu）完成了一幅一流的天顶画（巴黎卢浮宫），还为耶稣会（Jesuits）创作了一幅宏伟的祭坛画，这些都说明，他并未丧失创作高贵的巴洛克大型作品的的能力。在此，画家还遇到一群巴黎资产阶级知识分子，他们一直是他的资助人。

普桑的作品变得更为秩序井然、更为庄严肃穆，17世纪40年代，他越加倾向于绘制有人物的小型风景画，主题经常是取自斯多葛学派的哲学（主张以屈从命运为驱动力），如1648年的两幅画（加的夫威尔士国家博物馆以及利物浦沃克美术馆）就是以雅典将军伏西翁（Phocion）的故事为主题创作的。这些作品不但达不到阿尼巴尔·卡拉契“理想”风景的境界，与“英雄式”风景（这种风景画以井然有序的宏伟景象对叙事性主题进行补充）也相去甚远。17世纪50年代早期，普桑的风格又发生了变化，他通过创作永恒、静止的寓言画来表达亘古不变的真理。正是本着这种精神，普桑绘制了最后的完整作品《四季》（*The Four Seasons*）。1655年，这些画作被法王路易十四购买，它们是以《圣经》为主题的风景画：《春天（天堂里的亚当和夏娃）》、《夏天（路得和波阿斯）》（*Summer [Ruth and Boaz]*）、《秋天（迦南的葡萄）》（*Autumn [The Grapes of Canaan]*）和《冬天（大洪水）》（*Winter [The Deluge]*），它们全面揭示了画家如何最终用诗意、神秘的色彩代替冰冷的理性主义。

《春天》一画里，普桑表现了晨曦中自然的繁荣景象，岩石、树木的构造以及层次分明的空间体现了强烈的结构感。和古代浮雕一样，亚当和夏娃的侧面像叠加在一起，右上方是上帝。据说上帝是在“祝福他的创造”，但是因为上帝举的是左手而不是巴洛克艺术常规的右手祝福，他的举动更被认为是受到夏娃惊吓后的反应。夏娃手指“智慧树”：她的姿势标明“原罪”的起源以及“被逐出乐园”



1660—1664 年 画布油画 118×160 厘米 (46×63 英寸) 巴黎卢浮宫

的序曲。让人震惊的是上帝退缩的举动源自马瑞诺画中波吕斐摩斯的姿势——但是，普桑也可能因为回想起自己早期作品（画家肯定保留着筹备时的草图）才采取这个姿势的，这个说法也不无道理：遭到背叛的上帝反应和巨人一样。

具有讽刺意味的是，正是在普桑少有画作问世的法国，在学院派艺术的中心，他的影响最为深远，在法国，直到 19 世纪他还是画家创作的灵感之源。

《卡罗和乌巴多登船处的海岸风景》(Coast View with the Embarkation of Carlo and Ubaldo)

克劳德·洛林 (Claude Lorraine, 即克劳德·热莱 [Claude Gellée]) 1600 年生于夏曼尼 (Chamagne), 1682 年卒于罗马

如肯尼思·克拉克 (Kenneth Clark) 所言, 克劳德的绘画作品是“乔尔乔涅的诗意的真正传人”。他们从都不乏支持者。据载, 约书亚·雷诺兹 (Joshua Reynolds) 曾言除非能再出现一个拉斐尔, 不会再有第二个克劳德了。

克劳德 13 岁时来到罗马, 先作面点师, 后从罗马建筑师阿戈斯迪诺·塔希学画, 这位建筑师 1612 年曾因强暴阿尔特米西亚而出庭受审。后来, 克劳德可能去了那不勒斯, 拜在德裔风景画家戈弗雷多·沃尔斯 (Goffredo Wals) 门下。1625—1626 年间, 克劳德返回洛林地区的南锡 (Nancy) 城, 但 1627 年时他又重回罗马, 并在罗马安度晚年。

除了那些海岸画 (源自画家在意大利海岸的生活经历), 克劳德的多数油画都是依据罗马城四周平原 (Campagna) 的素描展开。罗马平原上中世纪遗址和罗马遗迹星罗棋布 (当时, 罗马广场也是牧场, 与康斯坦丁拱门等其他著名历史遗迹一样, 直到 19 世纪为止它们一直都半掩在地下), 但如雷诺兹记载, 克劳德“确信他认识的自然很少能够创造出美感来”。结果, 尽管他的画面洋溢着以自然素描为基础的油画效果, 这些画中的场景却完全是在画室绘制、“设计”出来的。从某种程度上将, 它们归属于阿尼巴尔·卡拉契在《逃入埃及》(The Flight to Egypt, 约 1605, 罗马多里亚—庞菲利美术馆 [Galleria Doria-Pamphili]) 一画中始创的“理想化”风景画传统。克劳德的油画一贯表现日升日落的场景, 光线从背景中弥漫出来, 将整个画面融为一体。

但克劳德油画不仅仅是形式构造的艺术, 古典文学——尤其是希腊、罗马诗人忒奥克里托斯 (Theocritus) 和维吉尔诗歌中的田园牧歌传统——是他的主要灵感之源。克劳德还经常从维吉尔的《埃涅阿斯纪》(Aeneid) 里寻求主题, 《埃涅阿斯纪》讲述了特洛伊王子埃涅阿斯的故事, 王子被迫逃离烈火焚毁的特洛伊城, 和一帮随从在地中海各地漂泊 (包括在迦太基女王狄多 [Dido] 身边的短暂逗

留并进入过冥界)。王子和随从最终在意大利拉丁姆 (Latium) 定居下来, 传说他们的殖民地最后崛起成为伟大的罗马帝国。

如今这部史诗只被当做生动的叙事故事来读, 而 18 世纪之前, 人们还会从阅读中领会其中的道义和寓意。1480 年, 佛罗伦萨新柏拉图主义者克里斯托弗洛·兰迪诺 (Cristoforo Landino) 在其《卡马尔多利对话录》(Camaldulensian Dialogues) 中把埃涅阿斯的旅程和经受的考验解释为塑造美德的过程, 这种思想融入到后来的意大利版的《埃涅阿斯纪》里。克劳德所画的“埃涅阿斯纪”故事情节, 如《狄多与埃涅阿斯在迦太基》(View of Carthage with Dido and Aeneas, 1675, 汉堡市立美术馆 [Kunsthalle])、《阿斯卡尼俄斯与牡鹿》(Ascanius and the Stag, 1682, 牛津阿什莫林博物馆 [Ashmolean Museum]), 表明他对这些解释了如指掌并且渴望成为一名历史画家, 而历史画是 17 世纪最崇高的绘画门类。

克劳德还从意大利诗人塔索 (Tasso) 的 16 世纪史诗《解放的耶路撒冷》(Gerusalemme Deliverata) 中汲取灵感, 这部史诗直到维多利亚时代都一直备受欢迎 (沃尔特·司各特爵士 [Sir Walter Scott] 是其狂热爱好者)。它讲述了第一次十字军东征的故事, 故事极具浪漫风格, 充满了诸如魔法师、恶龙、魔法森林之类的角色和情景。在油画《卡罗和乌巴多登船处的海岸风景》(为福尔科涅瑞亲王 (Prince Falconieri) 所创作, 克劳德在画中还描述了这个故事的另一个主题) 中, 克劳德描绘了塔索诗歌中的一个情节: 里纳尔多 (Rinaldo) 被女巫阿米达 (Armida) 引诱到幸运岛 (Fortunate Isles) 而抛弃了基督徒的责任。里纳尔多的朋友卡罗、乌巴多和魔法师阿斯卡龙尼 (Ascalone) 谈过话之后 (魔法师在画面右侧离去), 正要登船去营救他。克劳德从诗中选取的这个情节使之有机会能够描绘自己最钟爱的海岸景色, 背景上太阳正冉冉升起 (其同胞及好友普桑也绘制过卡罗和乌巴多,



约 1667 年 画布油画 93×138 厘米 (37×54 英寸) 多伦多安大略美术馆 (Art Gallery of Ontario, Toronto)

但表现的是两人到达幸运岛后与恶龙搏斗的情景)。这幅画是典型的克劳德后期作品，画面中用虚幻、模糊的方式描画树木，衬托出纤长、优雅的人物，这些人物很微小但在辽阔的空间里鲜明突出。这是克劳德最迷人的创作之一。

克劳德的作品在英格兰尤为受人尊敬。他影响了 18 世纪中晚期的英格兰风景传统 (English Picturesque tradition)，这种传统在诗文、庭院造园和绘画中都有体现，威尔逊 (Wilson) 和特纳 (Turner) 等艺术家都受到了这种传统的影响。

《夏洛特·菲茨罗伊小姐和印度侍童画像》 (*Portrait of Lady Charlott Fitzroy with Her Indian Page*)

彼得·雷利 (Peter Lely) 1618 年生于苏斯特 (Soest), 1680 年卒于伦敦

雷利出生在德国, 是荷兰外事官员范·德·费斯 (Van der Faes) 上尉之子。职业生涯伊始, 他根据自家别墅 “In de Lelye” (百合居) 取了笔名。雷利偕同弗朗斯·彼得斯·德·格莱勃 (Frans Peters de Grebber, 1573—1649) 在哈勒姆 (Haarlem) 学画, 但英国内战期间 (1642—1648) 他又被范戴克逝世后绘画舞台上遗留的空白所吸引, 移民到了伦敦。

最初, 雷利 “在人物渺小的风景画和历史题材构图中任意挥洒其天然才情”。然而, 在英格兰这类作品几乎没有销路, 所以他就转而创作肖像画, 范戴克在这一方面对他的影响最大。查理一世和克伦威尔都曾是其油画的主题。17 世纪 50 年代, 雷利肖像画的风格通常是清新、天真、迷人, 这一风格在诸多作品中彰显无遗, 如精美绝伦的儿童肖像画《罗姆尼伯爵亨利·西德尼》 (*Henry Sidney, Earl of Romney*, 约 1650, 肯特彭斯赫斯特庄园 [Penshurst Place, Kent]), 画中人就穿着具有田园淳朴风格的服装。

自 1660 年查理二世复辟以来, 雷利一举成为英格兰风靡一时的画家, 在一群助手的帮助下, 他创作了大量的肖像画, 和之前的范戴克一样, 他也成为一名宫廷画家。声名显赫的他巩固了英国社会肖像画的传统, 这一传统直到托马斯·劳伦斯爵士 (Sir Thomas Lawrence, 1767—1830) 时代依然有着不凡的影响。雷利复辟时期的作品奢华、优美, 具有强烈的空间感, 与范戴克拘谨、强调线条的风格形成鲜明对比, 约克公爵夫人安妮·海德 (Anne Hyde) 委托创作的十幅《温莎美人图》 (*Windsor Beauties*) ——最初悬挂在怀特霍尔宫 (Whitehall Palace, 约 1662—1665, 温莎堡) ——正是其缩影。然而, 雷利最后的十年里常常采用矫揉造作的手法, 如夸张的对应, 可能受到了法国移民画家的影响; 其色彩更沉闷, 塑造的人物也更忧郁。

但这些评论都不适合这幅夏洛特小姐肖像画, 这幅肖像画与雷利 17 世纪 50 年代的任何一幅儿童

肖像画一样迷人。画面色泽引人入胜, 深浅不一的暖棕色背景和男孩长袍收敛的金棕色衬托出女孩沉静、明亮的粉红衣料。

1672 年, 雷利受皇家委托创作了这幅画, 画中人只有 8 岁, 她是声名狼藉的交际花克利夫兰公爵夫人巴巴拉·维利尔斯 (Babara Villiers) 和查理二世的第四个孩子, 当时已与年仅 10 岁的爱德华·亨利·李 (Edward Henry Lee) 爵士订婚。他们于 1677 年举行了婚礼, 新郎受封为利奇费尔德 (Lichfield) 伯爵, 夏洛特小姐成为伯爵夫人。

夏洛特小姐端坐画中, 向外望去。左侧跪着一个侍仆, 不是黑人侍仆 (当时经常用黑人来增添异国风情), 而是印度侍童。他给夏洛特小姐献上一串指代酒神的葡萄。神话中, 酒神巴克斯征服了印度。然后他返回希腊之后不久就邂逅了阿里阿德涅 (Ariadne) 并娶她为妻, 他赐予阿里阿德涅长生不老的法力。因此, 酒神象征又和婚约、婚姻联系在一起。阿尼巴尔·卡拉契法尔内塞天顶画的高潮是《巴克斯和阿里阿德涅的胜利》 (*Triumph of Bacchus and Ariadne*), 某种程度上它就是为纪念雷纳西奥·法尔内赛公爵 (Ranuccio Farnese) 与教皇克雷芒八世的侄女玛格瑞塔·阿尔多布兰蒂尼 (Margherita Aldobrandini) 的婚礼而委托创作的, 而 1647 年约克公爵和摩德拿玛丽公主的婚礼庆典上上演的就是路易斯·格拉布 (Louis Grabu) 的歌剧《阿里阿德涅和巴克斯的婚礼》 (*Ariane, ou le Mariage de Bacchus*)。

夏洛特小姐上方是一部浮雕, 浮雕上几个小天使们抓住一只公羊, 一个小天使抱着大肚酒壶, 大概盛着酒。公羊是欲望或俗世之爱的象征, 它被传递神圣之爱的小天使们控制住了。巴克斯—阿里阿德涅的神话是灵魂升华到神圣之境的寓言。西泽·里帕 (Cesare Ripa) 在 1593 年的肖像画手册中描绘了手持酒杯的上帝恩典 (Divine Grace) 的化身, 书中称: “蒙上帝恩典者将永远沉醉在爱的甜蜜里, 这种沉醉如此强烈和有力, 它驱除了对凡尘俗物的



1672年 画布油画 127×102厘米(50×40英寸) 约克城市美术馆(City Art Gallery, York)

欲求。”

巴克斯和阿里阿德涅的神话故事揭示了雷利作品的含义。夏洛特小姐一边从印度男孩手里拿起葡萄，一边望着未婚夫爱德华·李爵士。爱德华以巴克斯的身份，无形地融入到画中，使整个故事得以圆满。这样画面空间与真实空间就巧妙、出色地

结合到一起，这是纯粹的巴洛克错觉艺术风格。

雷利的浮雕中模仿了16世纪早期安东尼奥·柯列乔的一幅绘画（查茨沃思德文郡藏品[Devonshire Collection, Chatsworth]）。雷利是当代最伟大的早期绘画大师作品收藏家，可能他就曾拥有过这幅作品。

《马背上的威廉三世》(King William III on Horseback)

戈弗雷·内勒(Godfrey Kneller) 1646 生于洛贝克(Lobeck), 1723 年卒于怀顿(Whiton)

内勒起初被送到莱顿(Leyden)大学就读,但他后来转而学画。17世纪60年代,内勒搬到阿姆斯特丹,在那里他最初师从伦勃朗的弟子费迪南·博尔(Ferdinand Bol, 1616—1680),后来又成为伦勃朗本人的学生。1666年,由于内勒的德国出身以及阿姆斯特丹和德国选帝侯(German Elector, 这个城市自由的保障)之间紧密的联系,他争取到了身为维尔茨堡采邑主教(Würzburg Prince-Bishop)和美因兹(Mainz)选帝侯的约翰·菲利普·冯·萧恩邦(Johann Philipp von Schönborn)的资助,绘制他的肖像(1666, 维也纳艺术史博物馆)和大型的《圣经》“历史画”《驱逐夏甲》(The Dismissal of Hagar, 约1670年,慕尼黑老比纳克绘画馆)。

1672年,内勒到罗马旅行,在那里他和贝尼尼和卡罗·马拉塔(Carlo Maratta, 1625—1713)一起学习。后来内勒去了威尼斯,为显赫家族的家人画像。1676年底,他又搬到伦敦,成为当地自范戴克以来最见多识广和技艺精湛的艺术家的。内勒后来成为主宰英国画坛的最后一名外籍艺术家。

范戴克之后首席御用画家彼得·雷利是他有力的竞争对手,竞争还来自其他欧洲移民画家或出身异域的艺术家。但是在不到二十年的时间里,内勒的实力超过了他的诸多竞争对手,活得也比他们要长,最终成为伦敦数一数二的时髦画家。1688年革命后(詹姆士二世完全放弃了英国王位),威廉三世和玛丽二世成为他主要的资助人。1691年,内勒被命名为唯一的首席画家,次年被封爵。1699年,国王给他颁发了一个大奖章,上面有皇室徽章并系着金链子;内勒的赫赫殊荣因此与范戴克在查理一世时获取的荣誉不相上下。1715年,乔治一世封内勒为准男爵。

内勒为这幅大型骑马肖像至少创作过九个设计图稿,可能比任何早期艺术家都多。罗宫(Het Loo Palace)的这幅画是他的最大幅面的绘画的清样模型图,那幅画现在还悬挂在汉普敦宫议会

(Hampton Court Palace)会见厅(该画曾被迫重新绘制并作了修剪)。

和一幅罗马《临节期》(Adventus, 欢迎皇帝莅临的仪式)一样,画中描绘的形象既有古老荷马风格赞美诗中降临的诸神,又有后来降生的基督;这幅画中谷物女神刻瑞斯(Ceres)捧着丰饶之角、花神芙罗拉(Flora)抛洒着鲜花迎接威廉,威廉践踏着战争的象征物。上方,和小天使、墨丘利一起的是伸展双翼的正义女神阿斯特莱亚(Astraea),她胸前有一颗金星。最终定稿的画面中,一位小天使手持卷轴,上面写着摘自维吉尔“预言救世主”的《牧歌》(Eclogue)里的一句话:“他用祖先的美德统治安宁的世界。”这首诗预言萨杜恩(Saturn)统治之下的“黑铁时代”的终结,象征公正的童贞女阿斯特莱亚(Astraea)回归。维吉尔称:一个孩子即将诞生,他会用和平、正义统治一个和谐的世界,创造一个全新的“黄金时代”。后来历史(依照阿斯特莱雅被告知的预言)为这个孩子验明正身,他就是“来自神圣凯撒家族的奥古斯都·凯撒,这个人将在萨杜恩曾经称王的拉丁姆辽阔疆土上再建一个黄金时代;他会把帝国扩散到加拉曼塔(Garamantae, 一个北非部落)和印度之外”。根据中世纪及之后作家的说法,作为英国国王,威廉也是埃涅阿斯的子孙。通过推翻詹姆士二世的绝对统治、重建议会政府和新教、1679年底通过“里斯维克和约”(Treaty of Ryswick)结束与法国多年的战争,威廉带来了和平、繁荣和公正。这还暗示着他的帝国会像凯撒帝国一样长治久安。

国王在岸边骑马暗指他于1688年在托培(Torbay)的登陆以及英国海军实力。后面是海神尼普顿(Neptune, 神话中马的发明者)、人身鱼尾的海神特赖登(Triton, 在定稿中)和远方的山顶,让人想起奥维德《变形记》里描述大洪水后世界重生的篇章。

内勒的清样模型图和1701年的定稿都不仅仅是肖像画,而是“历史画”。对伦勃朗及其画派来说,



约 1700 年 画布油画 103×91 厘米 (41×36 英寸) 阿珀尔多伦的罗宫 (Het Loo Palace, Apeldoorn)

自从“历史画”（即有道德教育目的的故事画）15 世纪出现在意大利以来，它一直都是绘画的最佳模式。罗宫油画展现了内勒高超的创造力，他从古代文学、神话、寓言、绘画传统和现代主题里借取要素，并把它们融合成充满活力和独创性的作品。内勒的

画风与 17 世纪 90 年代的画风格格不入，画面真实的处理以及暗淡的色彩体现了鲁本斯的影响——1679 年，内勒曾在法兰德斯研习过他的后期作品。画面中的鲁本斯特色和轻盈的人物造型兆示着洛可可时代的到来。

第五章 北部欧洲

1500—1700年 保罗·泰勒 (Paul Taylor)

回顾15世纪北部欧洲绘画，这段时期汇集了扬·凡·艾克、罗希尔·凡·德韦登 (Rogier van der Weyden) 和马丁·施恩告尔 (Martin Schongauer，卒于1491年) 等名家，可谓西方艺术史上一段最辉煌的时期。然而，1500年之后，德国和低地国家的画家却不知道这些前辈的作品是不是值得效仿了。

有些画家，如杰拉德·戴维 (Gerard David，卒于1523年)，甘愿继承北部欧洲雅致的绘画传统，而阿尔布雷赫特·丢勒 (Albrecht Dürer) 和扬·戈萨尔 (Jan Gossaert) 等画家却不满意这种传统，认为这种传统太土气，转而向意大利艺术汲取灵感。他们认为，意大利艺术是到当时为止最令人叹为观止的艺术形式，这种艺术形式是以罗马雕塑为基础的。当时，文学名家纷纷效仿罗马散文的形式，因此艺术家试图撷取古典艺术的精髓也就不足为奇了。

于是古典题材涌入北部欧洲艺术之中——而此前的北部欧洲艺术是以宗教题材为主的。新题材故事中人物的体格不再是所谓“法兰德斯早期

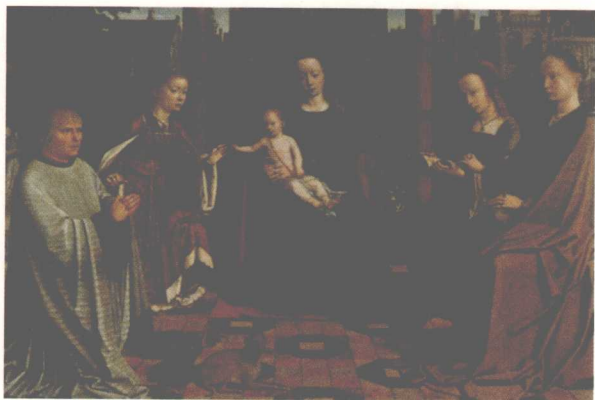


埃尔伯特·克伊普 (Aelbert Cuyp) 的《多德雷赫特风景》(View of Dordrecht)，约1655—1660年，是现实主义风景画鼎盛时期的作品。



巴托梅乌斯·斯普朗格 (Bartholomeus Spranger) 的《撒尔玛奇斯与赫耳玛佛洛狄忒》(Salmacis and Hermaphrodite, 1582)，神话主题拓展了裸体画的范围。

艺术家”所钟爱的纤细型了，对北部欧洲人来说，模仿南欧肌肉型人物比较困难。在近百年间，法兰德斯人一直在努力模仿，他们虽然在绘画技巧上臻于娴熟，但奇怪的是这些画作总是显得十分笨拙。



《圣母、圣婴和圣者、捐赠者》(Virgin and Child with Saints and Donor, 约1510), 杰拉德·戴维作, 他是早期尼德兰画家中的最后一位。

从戈萨尔、弗朗兹·弗洛里(Frans Floris)等人的作品中可以看出,对艺术家来说,如果本土风格十分强悍的话,接受外来风格尤为困难。法兰德斯绘画传统追求细腻的局部和完美无瑕的面部,接受要求不太高的意大利画风绝非易事。直到17世纪初,鲁本斯、范戴克(van Dyck)和约尔丹斯(Jordaens)等艺术家才真正捕捉到热情而充实的南欧画风的精髓。北部欧洲画家一旦通晓了这种风格,他们就在不知不觉中开始从中脱离出来:尽管鲁本斯及其同时代画家是最先成功效仿意大利画风的北部欧洲艺术家,他们也是最后一批。新的绘画风格,如风景画(landscape)、风俗画和静物画(still life)开始流行,历史画只好靠边站了。传统主义者引为憾事,就是到了18世纪,艺术作家还在哀叹世风日下,人们对复古人物画失去品位。但是,因为大众并不去阅读艺术理论家的作品,这些新艺术形式渐渐征服了市场。

常常有人讲,这些“次要类型”之所以能够扎根荷兰,其原因是天主教此前已被新教排挤出去,这就意味着教堂不必再用圣像装饰了。这种说法或许有理,但它并不全面,因为风景画、风俗画和静物画自17世纪初以来在天主教国家也很盛行,如法兰德斯、法国、意大利和西班牙等国,虽然这

些国家的教会依然忙于委托画家创作宗教艺术作品。我们无法明确知晓次要类型的确切起源,也就无从明确说明它们的发祥地。静物画可能起源于天主教盛行的布拉班特(Brabant)地区,或是加尔文教派盛行的荷兰,或是路德教派盛行的德国,也可能是在这三个地方同时兴起的。

1500—1700年之间,艺术从教会阴影中走了出来,成为具有一定购买力的社会阶级可以享有的独立的娱乐源泉。这一发展本身所具有的伟大意义不亚于历史上划时代的科技发展。中世纪世界观的土崩瓦解显而易见,这不仅体现在太阳中心说等新理论的建立上,而且还体现在杰拉德·戴维(Gerard David)《圣母、圣婴和圣者、捐赠者》与彼得·德·霍赫(Pieter de Hooch)相同主题的世俗版本之间的一处简单差别上。



《倒牛奶的女佣》(The Milkmaid, 约1658—1660), 扬·维梅尔(Jan Vermeer)作,是“风俗画”的代表作。

《圣芭芭拉》(St Barbara)

蒂尔曼·里门施奈德(Tilman Riemenschneider) 约1460年生于海利根施塔特(Heiligenstadt), 1531年卒于维尔茨堡

蒂尔曼·里门施奈德是本章涉及的唯一可谓没有从意大利文艺复兴中学到任何东西的艺术家。也就是说, 他的艺术延续了12世纪以来的北部欧洲传统。

在许多有关“文艺复兴”的讨论中, 意大利和古希腊罗马总是会被谈及, 如此一来, 人们就会很容易地想到这一时期的主要艺术事件是意大利艺术家在古代雕塑中重新发现了自然主义, 而随后意大利艺术家又将这种新风格全盘介绍给欧洲诸国, 从而引起了人们的震惊和崇拜。然而, 自然主义的回归首先体现在北部欧洲而非意大利艺术中。12世纪末, 参加法德两国哥特式大教堂建设的雕塑家开始创作的雕像往往极端写实, 但是, 其风格轻柔优雅, 与希腊化时期魁梧而追求平衡的雕塑风格大相径庭。到了13世纪, 这种哥特式的现实主义风格被意大利雕塑家接受, 他们将这种风格与尚存在世的更为健壮的古典雕塑风格融合起来。但是, 北部欧洲艺术家却继续沿用哥特风格, 一直延续到宗教改革为止。直到16世纪前十几年, 他们才在艺术理念上与意大利人形成了一个“贸易逆差”。

里门施奈德的作品代表了哥特传统最后却是其中一段最佳时期的风格。这个作品中的圣芭芭拉似乎正提起臀部, 同时又踮起脚尖, 这个姿势非常不舒服, 但是这个紧绷的姿势却隐藏在了异常精美的衣褶之下, 显得美丽有加。哥特式不规则的衣料折痕, 连同大片平滑表面上旋绕的褶皱, 使之与古典时代雕塑上规则的下垂织物大相径庭, 难怪16世纪末荷兰作家卡雷尔·范·曼德(Karel van Mander)抱怨后者“看上去像湿答答的亚麻布, 如根根绳索悬在那里”。很明显, 就连意大利雕塑家和画家也更贴近哥特式雕塑风格而远离古典风格。

里门施奈德可能是维尔茨堡(里门施奈德曾担任过一年该市长)最多产、最善于探索的雕塑家, 他的画坊大, 产量高。他的艺术有些模式化, 这也许既是其产量丰富的原因和结果。比方说, 其

作品面部有着固定的风格。眼睛向两端变细下垂, 下眼睑轮廓鲜明, 鼻子长而纤细, (女子的)嘴巴显得娇小严肃, 下唇丰满, 脸型细长, 下颌坚定有力。人物几乎总是毫无激情。如果他想表现人物哭泣时, 他会让这些人物低下头用下垂的衣服擦拭眼睛, 他不会像很多同时代的雕塑家那样扭曲人物的眼睛以示苦闷, 也不会将脸颊和嘴巴雕刻成人物正在啜泣的样子。里门施奈德作品中狂喜者的表情看上去和极其痛苦者的表情几乎无甚区别。这或许是他的局限性所在——但在很多方面, 这正是其成功的源泉。里门施奈德的艺术作品总是十分庄重矜持, 充满和缓的高贵气质: 他对人物情感的描绘无能为力, 但这种无能为力一旦与他在衣物刻画上的娴熟技巧以及他对人物姿态的独到眼光相结合, 就会给他的雕塑作品带来一种氛围, 这种氛围超越了柔弱的人性。正如拜占庭艺术精品一样, 里门施奈德的人物雕像具有一种深刻的庄重和尊严。

这尊雕像足以供奉在祭坛之上, 与其他圣人雕像列成一排, 每尊雕像都供奉在带有花饰窗格的壁龛中。它可能是由一位世俗捐助者委托创作的, 这位捐助者想奉上自己最崇拜的圣人形象以使祭坛蓬壁生辉。圣芭芭拉是炮兵的守护神, 因此这位捐助者或许是位炮手; 这位捐助者也可能是一位名为芭芭拉的女子: 圣人让人们解囊献祭的原因很多。

宗教改革之前, 基督、圣母以及圣人的形象在欧洲几乎所有的雕塑家手中都有现货, 因此宗教改革者反拜像的潮流对北部欧洲雕塑家来说是一场灾难。教会委托创作的数量急剧下降, 而且, 由于对个人家庭来说这些雕像过于庞大笨重, 它们进入家庭市场的可能性微乎其微。与此同时, 德国和尼德兰的雕塑家开始被意大利理念同化, 和他们的绘画同行一样, 他们发现自己步履维艰。这些与传统格格不入的巨大挑战使雕塑的质量和数量有所下降, 大约在1530年之后, 它作为北部欧洲的一种主要艺术形式的历史一去不返。



约 1510—1520 年 椴木 高 132 厘米 (52 英寸) 慕尼黑巴伐利亚国立博物馆 (Bayerisches Nationalmuseum, Munich)

《自画像》(Self-portrait)

阿尔布雷希特·丢勒(Albrecht Dürer) 1471年生于纽伦堡,1528年卒于纽伦堡

阿尔布雷希特·丢勒是在他生活的那个年代里最著名的德国艺术家,在去世之后的数个世纪里他的名气依然不减当年。他的名气与成功大多来自版画技巧,其功力已臻完美,作品细腻程度超乎凡人,无人可比。尽管他的油画作品的崇拜者不及版画,但其中有些作品,特别是他早期自画像的清晰写实与版画并无二致。

这幅油画被誉为“或许是世上第一幅独立自画像”。这个说法并不太确切,因为在它之前丢勒本人还创作过几幅自画像,还有几位画家,如阿尔贝蒂和让·富凯等也创作过自画像。但是,写这句话的艺术史家(欧文·帕诺夫斯基[Erwin Panofsky])想强调的是这幅作品明显表现出来的自负神态。丢勒身着一套惹眼的衣服,悉心梳理好他那金色的卷发,来到一座宏伟城堡的顶层,用些许冷漠的眼神看着观众。在此,我们能够很容易想到,这是一个新的艺术宣言:此艺术家是位值得让人称作绅士的精神贵族。

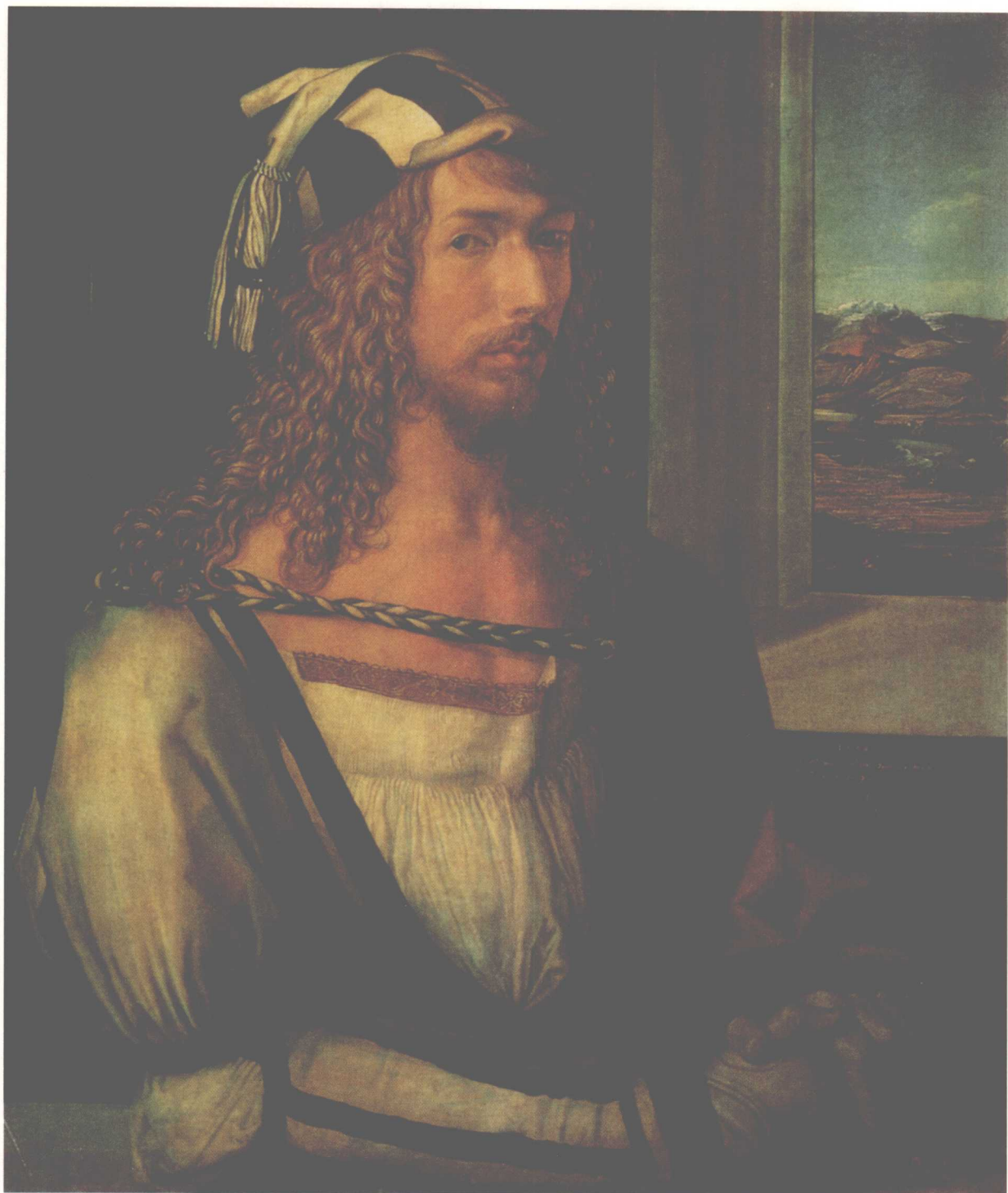
有些作家费尽气力才能看出,这幅自画像中蕴藏着历史上一个新时代的诞生——笃信宗教的中世纪逐渐消亡,取而代之的是崇尚人文主义的文艺复兴。丢勒直截了当地将其表现出来,没有别人能够做到这一点,但在历史学家眼里,这幅画体现了欧洲思想史上的一系列变革,这些变革包括个人主义的发展和自我觉醒等等。

然而,据我看来,我们应当对这些观点持怀疑态度。对自我深感兴趣,关心别人如何看待自己,希望在社会上出出风头,丢勒并不是欧洲第一位有这些观念的年轻人。他也不是认为自己穿着利落,在镜子中欣赏自己发型的第一人。中世纪欧洲就充斥着花花公子和爱慕虚荣的男子,如果当时有人能够想到画幅自画像的话,乐此不疲者一定很多,但问题是,他们根本就想不到。对于丢勒是否希望向全世界展示他的高贵身份这个问题,我们也完全不清楚。他的衣服的贵族气恰恰不是非常足。16世纪初的德国艺术品中描绘的尽是身份低下的士兵,

例如,在臭名昭著的《雇佣兵》(lands knechten)中,衣物的雕刻手法和色彩都让人难以容忍,相比之下,丢勒的衣服则显得相当稳重。刻画那些不可救药的纨绔子弟是乌尔斯·格拉夫(Urs Graf,参见第166—167页)的最爱。1500年前后是整个时装发展史上最古怪的岁月,丢勒并没有置身其外。

这幅自画像为谁而作,我们不得而知。这幅画不可能是为熟识他的人所作的——丢勒没必要在题词中告诉这些人这是一幅自画像(铭文中这样写道:“我是照着自己的外形画的。我今年26岁。阿尔布雷希特·丢勒”)。几乎所有研究丢勒的学者都似乎认为这幅画纯粹是这位艺术家为了取悦自己而作的,这或许是事实,但其绘画动机也可能并不那么有趣。他也许是为一位富有的贵族所作,目的是为了招徕更多主顾,也许是为了作为画样放在自己的画室以向顾客显示自己的水平。

如果这幅肖像是为了显示丢勒的才能的话,他的目的显然是为了展示自己的创新风格。三年前他访意归来,威尼斯艺术的色彩和饱满的形式在画风上影响了他的一生。他对乔瓦尼·贝利尼(参见第84—85页)尤为崇拜。与曾经造访过南欧的其他北部欧洲艺术家不同的是,丢勒成功地将意大利元素融入自己作品中,而不是将意大利风格加入本质上是尼德兰风格的作品中(如戈萨尔,参见第162—163页),或者试图将见过的东西全盘拿来,结果一败涂地(如弗洛里,参见第170—171页)。如此一来,他的作品风格有如罗希尔·凡·德韦登(Rogier van der Weyden)的作品,但偏带棕黄色,人物体格更加健美,这使丢勒无可辩驳地成为史上最著名的自然主义画家之一。其作品引人入胜之处很大一部分在于完美的皮肤色调:伸出手去,你仿佛可以感觉到丢勒脖子上脉搏的跳动。他的卷发也充满弹性,如丝绸般顺滑,每一缕都仿佛可以拉伸弹回。然而,这些自然主义的非凡体现得益于对作品整体的设计,这是一种斑马条纹般黑白相间的节奏,这种节奏给这幅画带来了一种罕有的锐气。



1498 年 画板画 52×41 厘米 (20×16 英寸) 马德里普拉多博物馆 (Prado, Madrid)

《圣安东尼修道院长被魔鬼袭扰》(St Anthony Abbot Assaulted by Demons)

马提亚·格吕内瓦尔德(Matthias Grünewald) 约于1475/80生于维尔茨堡(?), 1528年卒于哈雷(Halle)

对于这幅画的作者我们知之甚少,但几乎可以肯定地说,他的姓并不是格吕内瓦尔德。近代研究认为,这位画家有两个姓氏,分别是戈特哈德(Gothardt)和尼塔尔特(Nithart),这两个姓氏有时交替使用,有时合起来用。但是因为“戈特哈德—尼塔尔特”这个名字不太好记,“格吕内瓦尔德”就在文献中固定了下来。

正如他的名字那样,这位艺术家的艺术名望也渐渐被人遗忘。直到19世纪和20世纪初,包括这幅《圣安东尼》在内的宏伟的伊森海姆祭坛画(Isenheim Altarpiece)才渐渐被人视作16世纪宗教艺术的巅峰作品之一。

制作伊森海姆祭坛画的来龙去脉十分复杂。这是一座古老的带雕塑的祭坛(由尼克劳斯·哈格瑙尔[Niklaus Hagenauer]制作),这座祭坛上有六个带有绘画的侧板,每侧有三幅画,这些作品都是由格吕内瓦尔德创作的。这些侧板中有四个双面都有画作,并且可以沿着铰链转动,而其他两个侧板只是单面有画,而且是固定的。因此,人们可以根据不同的日子改变绘画内容。如果关闭所有可以转动的侧板的话,你会看到一幅耶稣受难图,圣安东尼和圣塞巴斯蒂安(St Sebastian)分列两厢;如果打开一对侧板,你会看到一幅天使报喜图、一幅耶稣诞生图和一幅耶稣复活图;打开另一对侧板,你会看到哈格瑙尔雕刻的圣安东尼、圣哲罗姆和圣奥古斯丁的彩色塑像,一幅圣安东尼与隐士圣保罗的画以及我们讲解的这幅画。耶稣受难图十有八九只会在耶稣受难日预备期间展示,而色彩绚丽的耶稣诞生图会在教会的重要节日上展示,其他多数时间里展出的是雕像和有关圣安东尼的画。

祭坛画中的主角是圣安东尼修道院长,这是因为这幅画是圣安东尼修道团教会(church of the Hospital Order of St Anthony)委托创作的。在所有有关这位圣人的故事中,他遭到魔鬼袭扰的故事最有名,也是被人描绘最多的故事,因此,格吕内瓦尔德决定(也可能受人之托)描绘这一场景。

故事是这样的:安东尼被魔鬼揍得奄奄一息,他的仆人以为他已经送了命,就把他抬走准备埋葬。他的朋友赶来,开始在他的尸体旁啜泣,但这位圣人却又苏醒过来,要求人们把他带回到魔鬼那里再次受难。他遍体鳞伤,痛苦不堪,但显然是与魔鬼们较上了劲,这些魔鬼用牙齿、犄角和爪子将他的肉撕烂。这时一道美丽的光芒洒向安东尼,上帝出现了,他赶走妖魔,抚平了他的伤痛。

在格吕内瓦尔德的画作中,我们能够看到一位驾云从圣父处急速赶来的天使,这预示着安东尼的苦难即将结束。如果我们好奇这位圣人为何如此乐此不疲的话,唯一的答案就是他坚信自己的信念一定能够战胜这些邪恶的化身。

当然,画中最令人称奇之处是魔鬼们的狰狞面目。在描绘它们的时候,格吕内瓦尔德延用了魔鬼形象的绘画传统,在前一代艺术家(如马丁·施恩告尔和西罗尼穆斯·博斯(Hieronymus Bosch,约1450—1516)的作品中,魔鬼形象已经变得十分古怪。到了格吕内瓦尔德的时代,北部欧洲艺术家之间在绘制妖魔鬼怪的时候似乎展开了一场竞争,看看谁的妖魔形象最具创造力、最恐怖。妖魔形象可谓16世纪的特技效果。这种关于妖魔的观点听来有些肤浅,格吕内瓦尔德还真有可能相信过这个观点,但我们可能不会想到,他对待这幅作品是如此认真,而且始终如一。右边的那位面孔呆傻,还流着鼻涕的魔鬼一定是故意用来制造轻松气氛的。格吕内瓦尔德的用意是为了向我们展示,他能够创造出一个鲜活的世界,而且他能够将这个世界深深地印在我们的记忆里:他是一位有着自我意识的大师。

他能够让让自己的艺术胜过一个虔诚的故事,这个事实或许告诉我们,他已经对圣人传奇产生了质疑。格吕内瓦尔德去世的时候,他已经熟知了路德教的经文:之前存在了几个世纪的天主教艺术开始土崩瓦解。16世纪前,欧洲教堂里充斥着圣母和圣人的形象,虔诚的信徒在这些形象前低声吟诵着希冀与感激之词。在宗教改革时期,许多此类作



约 1515 年 画板画 265 × 141 厘米 (104 × 56 英寸) 科尔玛翁特林登博物馆 (Musée d' Unterlinden, Colmar)

品都被当做世俗偶像砸得粉碎。或许伊森海姆的僧侣们会将格吕内瓦尔德笔下的魔鬼当做威胁其圣人的偶像破坏者。

《圣路加画圣母》(St Luke Drawing the Virgin)

扬·戈萨尔 (Jan Gossaert) 约 1478 年生于莫伯日, 1532 年卒于安特卫普?

扬·戈萨尔常因出生于莫伯日 (Maubeuge) 小镇而被称作马布斯 (Mabuse)。在某种意义上, 他可谓尼德兰的阿尔布雷希特·丢勒。和丢勒一样, 他曾造访过意大利而且从那里带回来许多影响其艺术的新理念, 这些理念也改变了紧跟其后的艺术家。他还有一点可与那位德国大师相比, 他虽然崇拜意大利艺术, 但仍忠实于自己的北部欧洲画风: 从戈萨尔细腻的室内景物和衣物处理, 我们依然可以看出他从小练就的早期尼德兰风格。戈萨尔和丢勒之间的不同点在于, 后者试图打造一种南北贯通的画风, 而戈萨尔尽管画有许多精美的作品, 但在他的画中我们常常能够觉察出法兰德斯和意大利泾渭分明的画风, 二者并没有真正融合起来而形成一种新的风格。比方说, 他的裸体画既没有早期尼德兰艺术中的纤细柔弱, 也欠缺意大利艺术中的优雅; 这些裸体画是两种风格各半的混合体, 显得别扭笨拙。戈萨尔是北部欧洲同时代艺术家中画风最精美的画家之一, 但他试图在精美画作之上大量添加艺术新意的时候, 其画风出现了“短路”。

然而在 16 世纪他所定居的安特卫普, 他依然拥有众多崇拜者。在将意大利概念引入法兰德斯艺术的过程中, 他作出的贡献或许无人能比。不幸的是, 他的弟子无人能用全新的视角来审视意大利绘画: 在扬·凡·斯霍勒尔 (Jan van Scorel, 1495—1562 年) 与梅尔滕·凡·海姆斯凯尔克 (Maerten van Heemskerck, 1498—1574) 的作品中总是能够看到戈萨尔画风的影子。

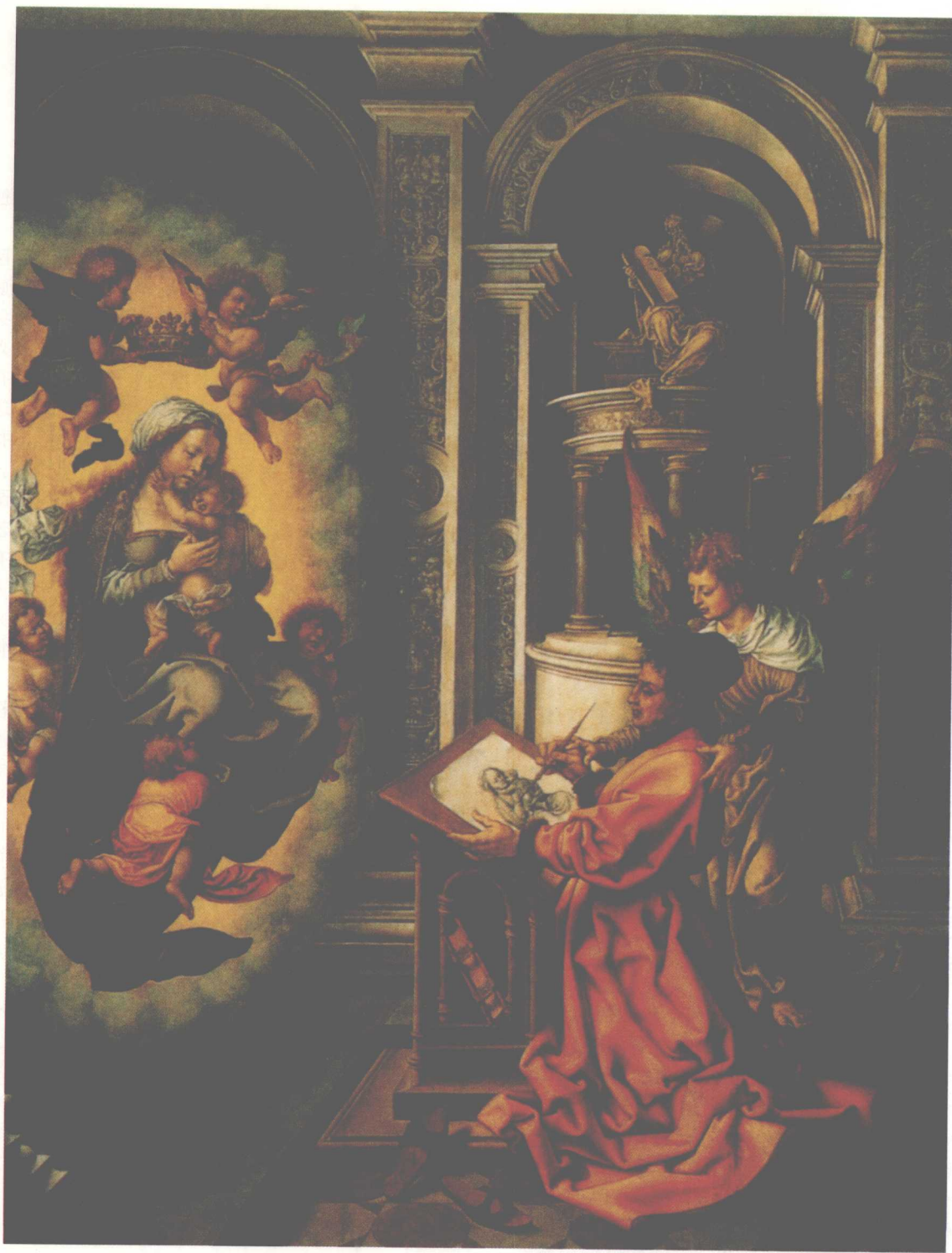
这幅油画是戈萨尔最具意大利风格的画作之一, 其魅力与笨拙并存。圣路加画圣母这一题材在 15 和 16 世纪的尼德兰十分盛行。故事本身完全是杜撰的, 或许在 6 世纪之后才编造出来, 但天长日久倒成了描绘圣路加最常见的题材之一, 也成了画家行会最喜爱的委托创作祭坛画主题。但是, 我们无从知晓这幅油画的资助人和绘画原因是什么。与较早时期的尼德兰绘画作品相比, 戈萨尔的这幅画在路加与圣母的形象上有两点不同。这个情景通常

是以非常写实的风格来描绘的, 路加与圣母似乎同处一室, 正在为她画素描或油画。然而, 戈萨尔画中的圣母看起来像是路加面前的幻象, 而非真人。他打破窠臼的确切原因我们无从知晓。或许是因为其资助人要求他将圣婴也加入画中, 另外, 耶稣基督尚在襁褓之中的时候, 路加也尚未成人, 因此戈萨尔决定将圣母子以幻象的形式呈现在他们的肖像中。与前人画作相比另一个不同之处是背景中的建筑, 戈萨尔画中显然是古罗马样式, 而且十分扎眼, 不甚协调。然而, 戈萨尔画中的古风可能取自他人: 他的很多风格怪异的装饰是严格参照罗马画家菲利普·利比 (Pilippino Lippi, 约 1457—1504) 的作品绘制的。

在看来不甚协调的古典背景前, 我们看到了一位身着毛皮镶边的外套、头戴一顶标准勃艮第帽子的尼德兰艺术家。他外套上的褶皱是前一世纪北部欧洲拓印作品的典型风格。只有他那略显丰实的外形将其与早期尼德兰艺术中的圣路加形象完全区分开来, 他仿佛刚刚从罗希尔·凡·德韦登的油画中走出来。

显而易见, 画中的圣母形象更有意大利风, 她比扬·凡·艾克或彼得鲁斯·赫里斯特斯 (Petrus Christus, 卒于 1472/73) 画中的圣母丰满了很多。但这幅画中圣母的头发不太松散, 衣服也有些紧绷, 这说明它出自一位北部欧洲大师之手, 而这位大师对 15 世纪法兰德斯艺术激光雕蚀般的细腻已经驾轻就熟。丰满无瑕的肉体的大幅展示与小片精雕细琢的局部放在一起, 两种风格的混合显得有些杂乱无章。人们在欣赏这幅画时, 眼睛必须有如汽车换挡一样忙个不停。

然而, 这幅画也有许多可供欣赏之处: 闪亮的美丽云团从细致的室内装饰中喷薄而出, 圣母子放出光辉照亮了整个房间。路加没有勇气正视圣母的面孔, 他请求天使拿着他的手来画, 天使的另一只手扶着他的后背, 或许是因为看到了幻象, 他惊喜得几乎昏厥过去。



约 1520 年 画板油画 109×82 厘米 (43×32 英寸) 维也纳艺术史博物馆 (Kunsthistorisches Museum, Vienna)

《带桥的风景画》(Landscape with Bridge)

阿尔布雷希特·阿尔特多费尔(Albrecht Altdorfer) 约1480年生于雷根斯堡,1538年卒于雷根斯堡

阿尔布雷希特·阿尔特多费尔与丢勒同名,和丢勒不同的是,当时的作家居然没有一人曾提到过他的名字。我们所了解的有关他的一切都是从档案研究中得知的。但是,这一调查所提供的线索给我们这样的印象:他过着舒适而富裕的生活。他去世时留下数个葡萄园,他还是巴伐利亚小镇雷根斯堡(Regensburg)的市议会议员。他购买葡萄园的目的似乎不是单纯为了从事艺术活动——能够成为地主艺术家寥寥无几——我们因此推断,他不是娶了一位富有的女子便是接受了一笔可观的遗产。在他的生命的最后16年中,他的油画、蚀刻画和素描作品极少,这可能是因为他已经没有从事创作的必要了。

尽管阿尔特多费尔当年没有闻名欧洲,但他在艺术史却占有一席之地:他被誉为在后古典主义时期欧洲创作独立风景画的第一人。在颁给他这个荣誉称号之前,我们先看看他是否名副其实。“独立”一词非常重要,它意味着这位画家有着展示风景的独立意识,而且绘画的目的是为了获得美的享受。任何带有叙事性元素的画作都不能算作“独立风景画”,因此,尼德兰艺术家约阿希姆·帕蒂尼尔(Joachim Patinir)在1515年之前曾经画过布满岩石的风景画,画中有极小的宗教人物形象,这种画无法用来与阿尔特多费尔的作品相比。如果某幅画是以练习为目的或以为创作另一种艺术品进行研究为目的而创作的,哪怕稍稍带有类似目的,我们都不应将其考虑在内。这样说来,丢勒在15世纪90年代中期所创作的水彩风景画也都不合格。

一旦有了这些限制,我们就有可能把阿尔特多费尔称作创作独立风景画的第一人,创作时间是在1516年左右。然而,在此之前,人们已经有至少五十年的风景艺术欣赏史了:比方说,乔尔乔涅的《暴风雨》(Tempest,约1505,威尼斯美术学院陈列馆[Accademia, Venice])或乔瓦尼·贝利尼的《园中苦恼》(Agony in the Garden,约1460,伦敦英国国立美术馆。)我们同时应当记住的是,

并没有人宣称阿尔特多费尔是美术史上最早的独立风景画家。

古典时期就可能出现过独立风景画,而且风景画早在公元8世纪的中国就已是一个重要画派了。为何风景画在16世纪初又在欧洲重新现身了呢?艺术史家E·H·贡布里希曾认为,文艺复兴艺术家可能是在罗马作家普林尼的著作中读到过有关古代风景画的内容才萌生创作风景画之意的。这种说法虽然有些道理,但也只是一种推测而已,我们无法知道阿尔特多费尔是否读过普林尼的作品。即使没有看过任何拉丁文学作品,他萌生画风景画的念头也不是不可能的。1500年左右,在许多艺术家的作品中,风景画元素变得越来越重要,带有美丽风景的这些作品卖得很好,因此画家决定将人物去掉而只卖画有风景的作品的日子迟早都会到来。阿尔特多费尔的新画作似乎意义重大,但并不特别令人为之一振。

不知何因,有着新理念的艺术家常也极有天赋,阿尔特多费尔无疑也是如此。他不但是欧洲现代史上风景画第一人,而且是技艺最高的画家之一。其画笔所到之处,人们无不被某种魔力感染而怦然心动。在他的景物画中,人们能够感到方圆数里之内的宁静,只有风声和偶尔的鸟叫声方能打破。在这幅画中,人迹全无,唯有小桥石屋。似乎许久之后才会有人踏上这个人行天桥:或许这个小屋也荒弃已久了。空旷的天空四遭尽是蔚蓝,映照下面荒芜的土地。

阿尔特多费尔不仅是位风景画家。他现存于世的多数作品多以宗教神话为主题,尽管他通常将这种故事情节蕴藏在郁郁葱葱而引人入胜的风景中。他经常以浅色墨水画在深色纸张上,从而创造出一种阴郁恐怖的调子以烘托其画中人物的痛苦与狂喜。作为人物画家他或许显得有些笨拙,因为他画中的人物常常拉得过长、不甚优雅:风景画无疑是其才华的最佳展现形式。



1516 年或之后 羊皮纸上油画，羊皮纸装在画板上 42×35 厘米（16×14 英寸） 伦敦国家美术馆

《年轻女子和吊死的男子》(Young Woman and Hanged Man)

乌尔斯·格拉夫(Urs Graf) 约1485年生于索洛图恩(Solothurn), 卒于1527/29

与其他业界一样,视觉艺术界也吸引了种种喜暴力、反社会的人物,卡拉瓦乔便是其中的佼佼者。但是,无论何时何地你都难以找到如乌尔斯·格拉夫般卑劣可憎的艺术家。他是一位瑞士金匠、蚀刻画家和制图师。他是臭名昭著的瑞士雇佣兵中的一名兵痞,随着他们杀遍全欧洲。他满口污言秽语,对人鄙夷不屑,喜欢残酷整人的恶作剧并以此为乐:如果不去打仗而从事他的行当的话,他完全可以过着富裕的生活,但他打仗上了瘾,痴迷于攻城略地之后的烧杀掳掠。战事之间,他又将对暴力的嗜好带回故乡。在巴塞尔,他无缘无故地把一位陌生人捅伤致残,这位陌生人在被捅之前没跟他说一句话。为此,他不得不逃离巴塞尔。他还经常殴打妻子,一有钱就背着她去和妓女偷欢。因为恶行他曾数次入狱,但通过恐吓格拉夫这种人使他走上正途是不可能的。

然而,这等可憎之人却是16世纪最伟大的北部欧洲制图师中的一员。实际上,正是他既令人憎恨又才华横溢的双重性格使他的艺术非比寻常。格拉夫以做金匠谋生,但是他最精美的作品是用笔画出来的,死后他将自己创作的一系列素描遗赠给备受其虐待的妻子。不用担心资助人指手画脚,也不害怕任何官员横加干涉,格拉夫如实记录下他眼中的世界,因此留给我们一个完全与众不同的宗教改革时期欧洲另类价值观的记录。如果有人认为欧洲当时充斥着为末世来临而忧心忡忡的虔诚基督徒的话,看看格拉夫的艺术作品,他一定会大彻大悟。他的世界里充满了笑得傻傻的妓女、打扮得油头粉面的纨绔子弟、酒气熏天在窑子里鬼混的浪子和在杀戮中欢笑的士兵。毫无疑问,这都是格拉夫所认同的生活价值观。虔诚和宗教都是呆傻懦弱者的精神支柱;道德是伪君子随意强加于人的社会权力;值得享受的欢乐来自性事、酗酒和谋杀。

格拉夫还痴迷于复杂的服装饰物和军事盛典。

在素描中,他时常描绘身着紧身马裤和开口紧身上衣的士兵,他还喜欢描绘他们充满自信、昂首阔步走向战场的情景,画中的士兵或挥舞着双手执着的长剑,或翻动着巨大的军旗。最能代表其信念的或许是他对战场的描绘,那里布满了被砍死者赤裸的尸体:画的一边有一位身着紧身衣的雇佣兵,衣服紧紧裹着皮肤,他无精打采地仰着头,不慌不忙地从细颈酒瓶里灌上一口黄汤,准备重回战场。这种态度可谓勇猛,可谓冷漠,也可谓麻木不仁——你的观点不同,评价也不同——这正是格拉夫所崇拜的心态。

在他让人感到恶心的全部作品中有许多作品尤为令人不安,这幅画便是其中之一。一位穿着花哨、身怀六甲的随军妓女来到湖边取水。如果没有那位吊在树上,被乌鸦啄食的死尸,整个素描中会只有那位爱慕虚荣的年轻女子,这个形象会颇为悦目。然而,这位军妓显然对此情景屡见不鲜,她没有理睬那具尸体,而是成了画家的代言人,为他露出胜利的微笑。

这究竟是怎么回事?它可能表现了军人出于义愤而进行的报复:或许士兵是因为犯了小错而被绞死的,格拉夫描绘这位铁石心肠的女子,是为了指出军中的压迫和不公。但是,这种解读和我们所知的艺术家的个性有些格格不入。格拉夫对于压迫看似不太关心,他个性太强了。更有可能的是,这幅画表现了一位玩世不恭者对人们漠视痛苦的表现已经熟视无睹,欣然接受的心态。

作品主题虽令人震惊,但也引人入胜,处死的场景扣人心弦。看看这位艺术家所画的交叉排线(crosshatching),线与线的平行是如此精确:此人对画笔的驾驭已如有神助。他还被称作巴塞尔最精确的人,无论是画线还是放弩都是如此,这对他来说看来名副其实。乌尔斯·格拉夫对他那只稳当的手一定感到非常自豪。



1525年 钢笔画 32×22厘米(13×9英寸) 巴塞尔公共艺术收藏馆(Öffentliche Kunstsammlung, Basle)

《克利夫斯的安妮肖像》(Portrait of Anne of Cleves)

小汉斯·霍尔拜因(Hans Holbein the Younger) 1497/98年生于奥格斯堡,1543年卒于伦敦

小汉斯·霍尔拜因是老汉斯·霍尔拜因(Hans Holbein the Elder, 约1465—1524)的儿子,他是巴伐利亚奥格斯堡(Augsburg)的一位画家。老汉斯虽画技平平,但他也赶上了德国艺术所有最新的发展潮流。他在伊森海姆修道院中作过一段时间的画,当时格吕内瓦尔德刚刚为这所修道院创作了他著名的祭坛画(参见第160—161页),他还可能见过与他同时代的丢勒,因为后者曾在1505年造访过奥格斯堡。无疑,当时的小汉斯属于第二代德国文艺复兴艺术家,他仰慕他的先驱前辈,并从他们那里汲取经验。

人们通常认为,霍尔拜因对意大利画家的作品肯定也有一定的认识,有人认为曼特尼亚和达·芬奇给他的画风留下了深刻的印记。毫无疑问,霍尔拜因并没有远途劳顿就曾见过这几位画家的作品,因为成年之后的他多数时间都生活在瑞士,翻山越岭来到意大利并非难事。但是,这位艺术家所学最多的无疑是丢勒。霍尔拜因艺术中干脆、准确的线条,清晰的色彩,对细节的偏爱,以及他对细节把握适可而止,决不拖泥带水、画蛇添足的能力一定是来自他这位伟大的德国前辈。如果霍尔拜因亲眼见过意大利艺术的话(虽然现在还没有直接证据他曾亲眼见过),那么在见到之前他一定是有备而来。

霍尔拜因大多作品的创作是在巴塞尔和伦敦两个城市。在这两个地方他把时间分成两段,一段时间绘制肖像,一段时间绘制大型寓意画和历史画。他的历史画作品大都随时间推移而被毁,但幸存至今的历史画显示,他十分喜爱深奥的典故,对一位与著名人文主义者伊拉斯谟斯(Erasmus)和托马斯·莫尔(Thomas More)等学者相知的人来说,这不足为怪。

然而,让霍尔拜因闻名于世的是他的肖像画。他以对人物细腻精确的描绘而著称,一生都享有这一声誉,但只有一次他所自恃的精妙荡然无存并带来了灾难性的后果,就是在他画这幅《克利夫斯的安妮肖像》的时候。这幅画的幕后故事的主角有三位,一是全欧洲最讨厌的自大狂,一位是这位自大狂寡

廉鲜耻的幕僚,另外就是一位天真无邪的年轻女子。

亨利八世想迎娶一位新太太。他的宠臣托马斯·克伦威尔(Thomas Cromwell)认为与新教徒克里夫斯公爵的妹妹结合会有利于英国外交。亨利喜欢这个政治提议,但他想确保未来的王后也有些姿色,因此,他派遣霍尔拜因去给安妮画肖像。

根据霍尔拜因的画像,亨利决定迎娶安妮。但是,当安妮到达英国时,亨利却因为她的平平姿色而大发雷霆。婚礼如期于1540年1月举行,但这位国王拒绝圆房,并将可怜的安妮称作他的“法兰德斯母马”。六个月后,亨利解除了婚约。这场灾难结束不久,克伦威尔惨遭斩首。然而,霍尔拜因似乎毫发无损地躲过了这场灾难,国王继续雇佣他,直到1543年这位艺术家死于瘟疫。人们通常认为在亨利的妻子中只有凯瑟琳·帕尔(Catherine Parr)活得比他长,但实际上还有一位:克里夫斯的安妮在亨利去世十年后才离开人世,她于1557年死于切尔西。

霍尔拜因所作肖像究竟为何如此不准确呢?答案是,也许这幅肖像并非不准确,但较之事实来说,它一定是偷工减料了。作为肖像画家,霍尔拜因的阴影画得非常淡,这样一来,人物脸上的轮廓线就相对不明显了。肖像画家有一个老诀窍:认识画中人物者会在画中解读出人物的特征来,即使画家并没有提供足够的识别信息。在这幅肖像中,我们几乎无从知晓人物鼻子或下巴的长度和形状。正面姿势可能会使鼻子和下巴显得长而不规则,但霍尔拜因知道,如果他把这些显示出来的话,他可能会搞坏和克伦威尔(他是这位艺术家最重要的资助人)的关系。霍尔拜因非常细心地定好了自己的原则,尽可能不去画他所见到的缺憾之处,这样一来他既可以光荣完成任务,又不会得罪他的资助人。

亨利并没有惩罚霍尔拜因,因此我们可以想当然地认为他对肖像是满意的。初见安妮之时,他能够看出她就是画中人,只是比他想象的要丑一些罢了。他的错误在于,他根本就没有想到形象在展示事实的时候可以说谎。



1539 年 羊皮纸上的蛋彩画，羊皮纸装在画板上 65×48 厘米 (26×19 英寸) 巴黎卢浮宫

《叛逆天使之覆灭》(Fall of the Rebel Angels)

弗朗兹·弗洛里(Frans Floris) 1519/20 生于安特卫普, 1570 年卒于安特卫普

历史上随时随地都有许多这样的画家, 尽管他们被同代人誉为伟大的艺术家, 但在其身后却声誉不再。阿尔皮诺的卡瓦利耶(Il Cavaliere d'Arpino)、杰拉德·德·莱雷斯(Gerard de Lairese)、安东·拉斐尔·孟斯(Anton Raffael Mengs)以及乔治·弗雷德里克·瓦兹(George Frederick Watts)便是这样的人物, 他们当年曾风光一时, 现如今却很有人仰慕了。

弗朗兹·弗洛里也可算作他们其中的一员, 他在世之时曾被称作“法兰德斯的拉斐尔”。弗洛里拥有一百多名学生, 是一位非常成功的画家, 他在安特卫普市中心买了一座富丽堂皇的豪宅, 并能与法兰德斯最显赫的贵族为伍, 举杯言欢。他之前的法兰德斯艺术家都没有取得过如此非凡的成功——就连扬·凡·艾克都难以匹敌。在之后的岁月里, 只有鲁本斯和范戴克在财富和名气上有所超越。然而时至今日, 艺术爱好者中已经很少有人知晓弗洛里这个名字了, 至少在安特卫普之外是这样。笔者并不想呼吁让更多的人重新认识其画作, 但其艺术有着历史意义, 而他的最佳作品(这幅画便是其中之一)看上去也会令人兴奋不已, 即使它显得十分拥挤、斑斑驳驳, 而且有些古怪呆板。

1541 年左右, 弗洛里来到罗马, 恰逢米开朗基罗在西斯廷礼拜堂画完《最后审判》(参见第96—97页)。和众人一样, 年轻的弗朗兹被这幅新作品深深打动了, 在众多前来临摹的艺术家的推搡之下, 他坐下来一遍又一遍地临摹下画中那些雄性十足的裸体人物。他学习意大利古今艺术长达六载, 回到安特卫普之后他安顿下来, 开始以场面宏大的画风绘制人物画, 很快就以意大利画风在北部欧洲的主要代言人而备受追捧。他的名气还越过阿尔卑斯山来到欧洲南部, 原因是科内利斯·科特(Cornelis Cort)将其作品改编成了版画, 但是这些版画无论是在欧洲南部还是北部都不怎么受欢迎。乔治·瓦萨里写道: “这位版画家虽或许有些才华, 但他的作品与原作相比差之千里, 与原作的

设计以及原设计者的手法相比也差之千里。”这对科特来说似乎是种侮辱, 但因为瓦萨里从未亲眼见过任何弗洛里的油画作品, 这段话显然有指桑骂槐之嫌。人们自然就将这段话当做对低地国家艺术家的一种中伤。弗洛里的崇拜者画家兼作家卡雷尔·范·曼德(Karel van Mander, 1548—1606)谴责这位意大利传记作家, 称其妒忌外国人的才华。的确, 历史上艺术作家中瓦萨里的爱国激情几乎无人可比, 但他所暗示的弗洛里对意大利风格不甚成功的模仿后来证明很有道理。

范·曼德指出, 某些人, 尤其是某些意大利人认为弗洛里的风格有些“干巴”。从这幅画中, 我们不难看出这种说法的缘由。很显然, 米开朗基罗笔下人物的大块头给弗洛里留下了非常深刻的印象。于是乎, 他从意大利取得的真经就是大块的肌肉。对解剖学下了一番苦工之后, 他毫不费力地就可以辨别出胸大肌结束和三角肌开始之处。此后, 他一生都在绘制裸体画, 但他画中的裸体更看似躺在解剖台上剥去皮肤的人体, 只不过上了一层肉色而已。米开朗基罗从未将肌肉轮廓画得如此清晰: 他的人体虽然肌肉丰满, 但不会像健美运动员那样为了给摄影师摆姿势而拉伸自己的肌肉。很显然, 弗洛里忽视了米开朗基罗裸体画中器官的柔韧度。弗洛里艺术作品中更明显的问题或许在于他从来就不擅长建构一个可读性强的绘画空间。他的画中常常是人满为患, 观众不得不花上大量的时间才能将人物的手脚梳理开来, 这样方能辨别出这些手脚的归属。弗洛里似乎觉得空白是一种浪费, 因此他无法将动静之间的间隔表现出来, 以致无法让我们感受到画中的动感。

所有这些问题都无法让我们否定这幅画的可欣赏性。“叛逆天使之覆灭”的主题内容虽有些杂乱, 但仍可谓高尚, 对弗洛里来说, 这显然是个完美的题材。在天使的追击下魔鬼有如岩浆喷薄而下的情景非常壮观, 天使们的面孔也相当美丽, 他们的面部表情融合了恐惧、勇武和正义。魔鬼们的肌



1554年 画板油画 303×220 厘米 (119×87 英寸) 安特卫普皇家艺术博物馆 (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp)

肉像是注射了激素一样，显得十分紧张，暗示着他们的罪恶，这与天使们柔软、纤细的四肢形成了鲜

明对比。在此，弗洛里对创造一个明晰空间的无能为力反倒创造出一个此起彼伏的混乱局面。

《乡间婚礼》(A Country Wedding)

老彼得·勃鲁盖尔(Pieter Bruegel the Elder) 1526? 出生, 1569 年卒于布鲁塞尔

彼得·勃鲁盖尔常被称作“农民勃鲁盖尔”，长久以来人们一直认为他就诞生于他笔下的农民之中。他究竟出生在城镇还是乡下，其父母是富裕还是贫困，我们都无从得知，但现代学者对这种说法持怀疑态度，尽管现在难以求证。无论出身如何，在一生中多数时间里，他都生活在安特卫普和布鲁塞尔这样的城市里并经常成为城里大人物和学者们的座上客，因此他在成年之后对乡村生活应当有某种程度的疏远了。

对其出身的质疑还带来了一个有关其艺术的更重要的争议。勃鲁盖尔对农民这一阶层究竟持何态度？某些历史学家认为他乐于记录乡间生活，而另外一些历史学家则认为他是位讽刺画家，对乡下粗人的酗酒寻欢和孤陋寡闻鄙夷不屑。诚然，他还在世的时候根据他的作品而制作的版画有时还带有有关道德的铭文，这些铭文对农民德行讽刺有加。然而，勃鲁盖尔对农民的态度似乎在这两种极端之间。我们知道，他的城里同代人看到其画中的农民纵酒狂舞、吹胡子瞪眼、吞云吐雾的场景时感到非常开心，但人们在嘲笑他人的时候并不一直都是完全瞧不起他们的。莎翁喜剧中的乡间小丑角色常常颇有见地地揭示出，那些高高在上的老爷们才是真正的傻瓜。我们没有理由认为勃鲁盖尔比莎翁逊色，或许他也认为社会阶层是个复杂的问题，智慧和道德并非城里富人的专利。

和弗朗兹·弗洛里一样，勃鲁盖尔也造访过意大利，但南欧风格似乎对他毫无影响。有人称，他是受了拉斐尔影响之后才开始画更加丰满的人物像的，但如果确实如此的话，除此之外，他显然没从这位意大利大师那里学到别的东西。在意大利之行中，给他留下的最深视觉印象的似乎是阿尔卑斯山景了，他画了一系列阿尔卑斯山区风景素描，后来以版画形式出版。在回到低地国家之后的数年里，岩石矗立的山景依然让他的风景画显得栩栩如生。勃鲁盖尔的风景画很受欢迎，其版画的成功对法兰德斯及其他地方这种风格的流行起了推波助澜的作

用。但是，他对艺术史最大的贡献当属对日常生活的描绘，这种画风或多或少是他的发明。勃鲁盖尔之前的艺术家也曾描绘过婚礼或人们纵酒狂欢的场景，但只是以故事的形式呈现出来的，比如耶稣参加迦南婚宴或浪子回头的圣经故事。然而，勃鲁盖尔只画人们大吃大喝的场景。这似乎不是件难事，却是艺术史中破旧立新的重大突破之一。在欧洲绘画世俗化的进程中，彼得·勃鲁盖尔的贡献无人可比。

这幅画还常被称作《农民婚礼》(A Peasant Wedding)，但新娘那位神气活现的父亲（坐在高背椅上者）显然更像位富足的地主，而非一位普通农民。举行婚宴的谷仓里的干草一直堆到屋顶，可见收获干草的这个农场一定相当大。这位父亲还炫耀了一下自己的某些社会关系：坐在最右方的那位男子对修道士的喋喋不休看似有些厌倦，他身带佩剑，当时只有贵族才享有这种特权。这里的家具或许并不铺张，吃的东西看上去也不甚可口，但人们已经喝掉了不少啤酒，而主人对聘请乐队也毫不吝惜。这么说来，依照16世纪的标准，婚礼的消费十分可观。

画中也不乏某些幽默之处。坐在桌子远端，口含勺子的那位男子很可能就是新郎，他目光呆滞，不是因为喝了酒的缘故就是因为惧怕什么，或许两者都有。他的新娘坐在布篷前面，似乎心里正打着什么主意，或许是在想结婚之后如何才能让新郎服服贴贴。但是，许多其他人物，如左方前景中的招待或中间那位个子高些的侍者看来并没有什么喜剧效果。或许勃鲁盖尔想让我们把目光放在贪食和铺张的害处上；但他也想让吵吵嚷嚷的气氛和这个喧闹场合的色彩愉悦我们的眼球。而正是色彩成就了这幅画，从番茄色的帽子和紧身短上衣到中央人物外衣那明亮的天蓝色，这些色彩与充盈着整幅画的亮丽的小麦色形成了浓烈的对比。小麦是这幅画的主调：食物和啤酒是用它做的，而婚礼的各种开销靠得也是它。



约 1566 年 画板油画 118×164 厘米 (46×65 英寸) 维也纳艺术史博物馆 (Kunsthistorisches Museum, Vienna)

《战争的恐怖》(The Horrors of War)

彼得·保罗·鲁本斯(Peter Paul Rubens) 1577 年生于齐根(Siegen), 1640 年卒于安特卫普

极少有人像彼得·保罗·鲁本斯那样享受过成功的滋味。他是当时欧洲最著名的画家, 得到了国王和红衣主教的宠爱。从马德里到罗马, 他都受到同辈画家的尊重; 他经营着一个巨大的画室, 这个画室的收入用来维持他那座位于安特卫普市中心的意大利式精美豪宅; 他还在意大利和法兰德斯两处担任宫廷画师, 这种荣誉极为罕见; 他和许多著名学者交情甚笃, 这些学者因其谙熟拉丁和希腊语而对他倍加敬重; 西班牙国王聘他做外交官, 他还被西班牙和英国国王封爵; 从个人方面来说他也很成功, 他的两次婚姻都很幸福, 他的第二任妻子嫁给他时只有 16 岁, 而他当时已经 50 出头了。即使在其身后, 人们对他的敬重也未有消减。人们一直将他和拉斐尔、提香并称为画家“三巨头”, 他们的名声从未有过片刻的衰落。从整个艺术界来说, 无论在过去还是现在, 鲁本斯一直是一位佼佼者。

话说回来, 在当今社会里, 他的受欢迎程度有所下降。有关鲁本斯的书出版商觉得不好卖, 其作品展吸引的观众也不太多。从一方面讲, 这是有关身体的时尚惹的祸: 人们不喜欢他的一个普遍原因是他的作品充满了“一堆胖女人”。我们可以想见, 如果 20 世纪崇尚病态骨感美之风消退的话, 对鲁本斯的反感也会随之淡化。尽管如此, 人们仍然会对他那戏剧般夸张的传统风格感到难以理解。为了传达自己的思想, 鲁本斯常常会加入大量做作的东西, 我们不得不先去培养一种对他这种特殊艺术风格的感觉, 然后方可全面欣赏他的作品。做到这一点并不困难, 他的色彩和构图充满了视觉说服力, 只要我们让他的色彩和美妙的构图左右我们的眼球就可以了。与其同代人莎士比亚一样, 鲁本斯的艺术作品充满了虚构的故事, 但同样令人激动。

这幅画是他最做作、同时也是他最具才华的作品。在给画家于斯特斯·舒斯特曼斯(Justus Sustermans, 1597—1681)的一封信中, 他详细说明了画中所述的寓言故事。画中左方可以看到一扇打开的门: 这指的是古罗马伊阿诺斯(Janus)神庙, 罗马城有战事的时候, 人们会打开神庙之门。油画

中部描绘的是战神玛斯(Mars), 他被复仇女神阿勒克图(Alecto)拽向前方, 复仇女神的复仇之火“生生不息”。躺在玛斯前方地上的有一对母子(象征着生殖力和博爱被战争破坏), 一位抱着一把折断的鲁特琴的女子(象征着和谐被战争打断)和一位建筑师(象征着艺术遭战争蹂躏)。玛斯的妻子维纳斯和他们的儿子丘比特竭尽全力想把他拉回到爱情与和平身边, 但是无能为力。维纳斯身后站着欧罗巴, 鲁本斯称: 欧罗巴“年复一年, 遍尝劫难、凌辱与痛苦”。

后来许多艺术家紧步鲁本斯后尘, 创作了许多类似的寓言画, 但几乎没有一幅能和这幅画那样能够将抽象的概念人格化, 并将其用相对真实的情感体现出来, 并且打动人心。形成这一效果的要诀在于对肉感的生动体现。维纳斯色调柔和而偏带粉色, 充满活力, 这种色调和阿勒克图以及玛斯手下的受害者幽暗恐怖的绿色调形成了鲜明对比。鲁本斯用颜料使生与死、和平与暴力之间的差别达到了极致。光线的明暗分布更加突出了这一点: 右方零零散散的火焰和烟雾与映照在维纳斯身上的均匀的暖色日光对比强烈。在此我们还能看到这位构图大师的一个异常精彩的构图安排。一个巨大的裂口仿佛将画布撕开, 这个口子沿着右方火焰映红的云边裂开, 让战争的受害者感到恐怖, 然后, 它顺着阿勒克图的脚下一直延伸到玛斯的血剑之处。玛斯手中的剑柄与维纳斯夹紧的双腿带有明显的性暗示和对比, 他们儿子的头离得如此之近更增强了这种对比。这条裂缝与沿着维纳斯和阿勒克图的手臂所构成的线条形成了这幅画的动感, 将这幅画的重心推向右方, 推向战争一方: 美丽的欧罗巴潸然泪下, 高举双臂, 掩饰不住对战争消息的绝望之情。

鲁本斯在创作这幅油画的时候, 德国正惨遭三十年战争蹂躏。创作这幅画时, 他已垂垂老矣, 这位深爱着平和家庭生活的画家所使用的传统手法尽管有些做作, 但这些手法却充满激情, 表达了画家内心深深的义愤之情。



约 1637 年 画布油画 206×342 厘米 (81×135 英寸) 佛罗伦萨比蒂宫 (Pitti Palace, Florence)

《霍拉提与库里亚提之墓》(The Tomb of the Horatii and Curatii)

赫丘利·塞赫尔斯(Hercules Segers) 1589/90年生于哈勒姆(Haarlem), 1638?年之前卒于阿姆斯特丹

赫丘利·塞赫尔斯在艺术史上的地位有些古怪。熟知其作品的人认为他可能是17世纪最具创造力的荷兰艺术家,也是史上最伟大的蚀刻画家之一。但是,在博物馆界和大学艺术系之外很少有人听说过他。

这种事情不太常见,一般说来,艺术史家不会把伟大的艺术家藏匿起来,不为人知。出现这种情况的主要原因也许是那些撰写17世纪荷兰艺术通史的作家的一时疏忽,一不留神就把他从历史书中漏掉了。塞赫尔斯是一位彻头彻尾的“非典型”艺术家,很不适合放到艺术史家乐于刻意雕琢的故事叙述中。尽管他的某些理念都是从前辈艺术家(特别是从德国画家亚当·埃尔斯海默[Adam Elsheimer])那里学来的,但他将所有拿来的东西都不可思议地转化成为自己的东西;尽管一两位后辈艺术家受到其作品后的启发(伦勃朗便是其中一位),但没有人试图忠实效仿他的画风。他的作品就像是荷兰艺术长河中脱离出来的一弯湖泊一样,承载历史的船舶总是和它擦肩而过。

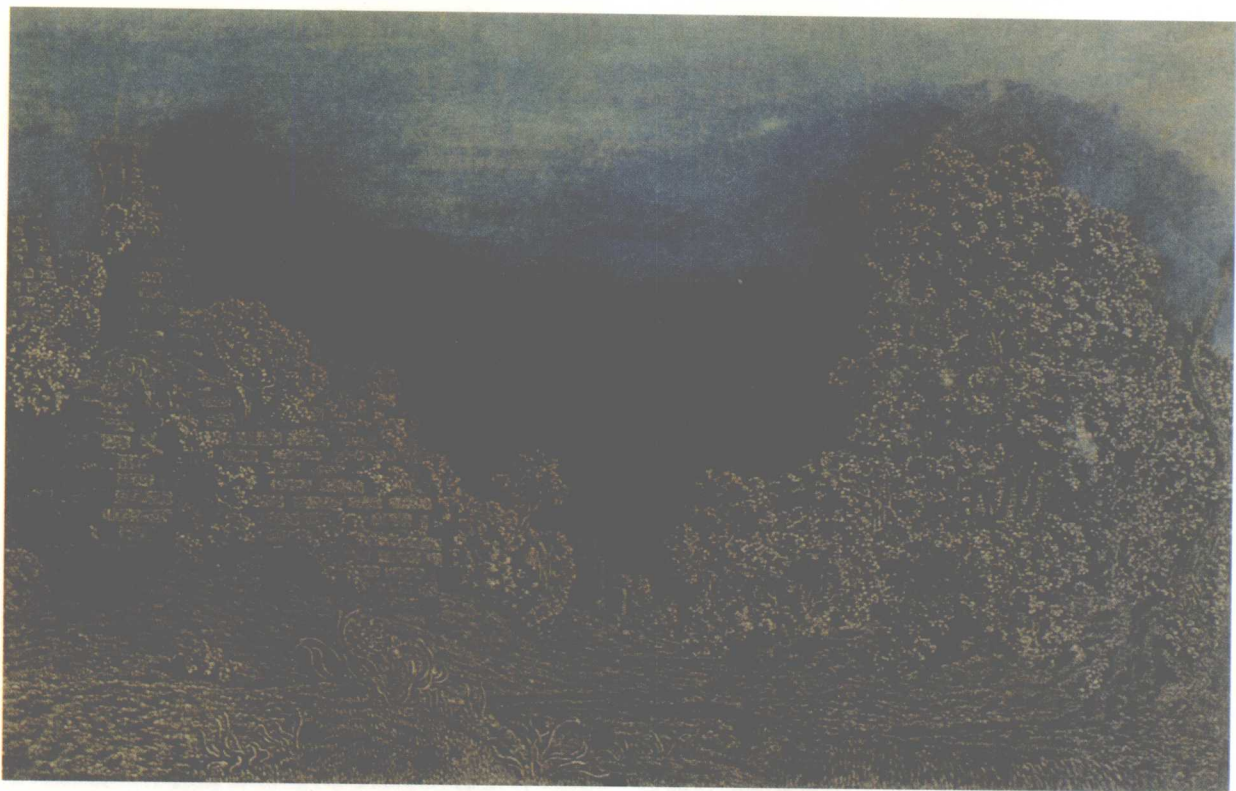
塞赫尔斯一生中可能曾经享受过成功滋味,但短暂的成功还不足以让他摆脱贫困。1621年,他的一幅油画曾献给丹麦国王,1632年他的两幅风景画也被奥兰治亲王买下。他去世之后,其作品被有鉴赏力的买家收藏,伦勃朗的破产清单中至少有八幅塞赫尔斯的画作。伦勃朗还仔细研究过塞赫尔斯的蚀刻画,甚至还修改了他的一幅铜版画,作出一种蚀刻套色的效果。然而,塞赫尔斯总是入不敷出。1631年,他被迫出卖了他位于阿姆斯特丹的房子,结果赔了本。在一本出版于1678年的书中,画家塞缪尔·凡·霍赫斯特拉滕(Samuel van Hoogstraeten, 1627—1678)称,塞赫尔斯试图借酒消愁,但醉酒后失足从楼梯上摔下,死于非命。霍赫斯特拉滕说的是事实还是为了说教而编造的故事,我们无从知晓。

有一两幅塞赫尔斯的油画曾被误认为伦勃朗的作品,这些作品通常是色调阴暗的全景风景画,

画中往往是巉岩耸立,暴雨将至的景象。毫无疑问,他的油画作品影响了伦勃朗及其继承人菲利普斯·德·科宁克(Philips de Koninck, 1619—1688),但塞赫尔斯的蚀刻作品具有某种难以模仿的特质。

多数蚀刻画家使用蚀刻方法的目的是为了印出大量印张——这毕竟是一种生财之道。但是我们从我们所知的情况来看,塞赫尔斯经常修正他的铜版画,从每个修正过程中选出少许印张来。他会将大的印版分成小块,将他感兴趣的局部选出来。他还会将老印版磨平以便重新使用,因此先前构图中的某些细节部分偶尔还会清晰可见(他的画中有一个古怪的风景构图,图中先前蚀刻过程中留下的船缆还搭在上面)。虽然还带着蚀刻在天空中的随意的标记,他仍会欣然将这些风景画印下来,这显然是试刻的结果,他决定不把这些标记隐藏起来。另外,他还常常会在一张印张完成之后,再在它上面画油画,形成一个油画和蚀刻画并存的效果。他有时在亚麻布上印画,让这种材料的颗粒成为画作的一部分,他还用不同色调的彩色纸张进行试验,经常把画印在不同底色的纸张上以产生不同的效果。和毕加索一样,塞赫尔斯既为完成一幅作品而欢欣,也把作画的过程当做一种享受,但是在他生活的时代里,试验本身尚不具有艺术魅力(也不会带来财富)。

这幅蚀刻画描绘的是罗马平原上的废墟,但塞赫尔斯却从未去过意大利。他可能受到一幅亚当·埃尔斯海默所作的版画背景启发,但经过塞赫尔斯空幻般的改造之后,埃尔斯海默画作的影子踪迹全无了。在斑斑驳驳的阴暗色调中,石块湮没在荒草之中;右方的树仿佛一个摧枯拉朽的巨浪,涌动起来冲垮了罗马英雄的墓碑。画中的光线如鬼魅一般,看起来毫不真实,沉重的蓝天似乎要把下面的场面压垮,让光线显得更加古怪。17世纪的荷兰艺术以现实主义著称,但这幅画描绘了一个空灵的幻想世界,150年之后这一主题才再次现身欧洲艺术之中。



约 1630—1635 年 蚀刻画，用黑色印制在纸张上，然后用蓝色油画颜料进行部分着色 13×19 厘米（5×8 英寸） 阿姆斯特丹国立博物馆（Rijksmuseum, Amsterdam）

《带有鲜花和贝壳的静物》(Still Life with Flowers and Shells)

巴尔塔萨·凡·德尔·阿斯特(Balthasar van der Ast) 1593/94年生于米德尔堡,1657年卒于代尔夫特

从卡雷尔·范·曼德的只言片语中我们得知,到了16世纪中叶,低地国家中的一两位画家所出售的画作中已经有花瓶插图了。如果当时处于和平时期的话,那么他们的新理念,即静物图可能马上就会流行开来。然而,尼德兰于1568年爆发了反西班牙起义,绵延数十年的战争使这种画风一直保持低调,蓄势待发。到了16世纪90年代,随着低地国家经济的复苏,越来越多的静物画家在北部欧洲出现,不久他们的同行也在南方的西班牙和意大利出现了。他们除了画鲜花之外,还画水果、蔬菜、肉类、奶酪、蛋糕、糖果、玻璃杯、人头骨、餐具和珠宝等:其实,由这些物件构成的主题是这些静物画唯一的共同之处。

对于静物画的突然出现,人们曾提出过许多理论。有人称它的出现和新教的兴起有关,但本章介绍中已对这种观点提出质疑:静物画也是一种天主教现象。有人还认为普林尼有关静物画的记述也可能启发了16世纪的艺术家,但与风景画(参见第164页)一样,这种说法也无实据可循。我认为,静物画不过是某人的心念一闪而已,后来就流行开来。此类现象在历史上屡见不鲜,从轮子的发明到网上书店的出现皆属同类。这种水到渠成的创造也不值得大惊小怪,扬·凡·艾克和胡戈·凡·德尔·胡斯(Hugo van der Goes,约1440—1482)等画家在其作品中早已包含静物元素了。和风景画一样,静物画也是一种择时而生的发明。

巴尔塔萨·凡·德尔·阿斯特这位荷兰画家在1620年前后才开始作画,因此他并不是创造这种风格的伟人中的一员。他从小父母双亡,是由他姐夫一家抚养成人。他的姐夫是伟大的花果画家老安布罗西奥斯·博斯舍尔特(Ambrosius Bosschaert the Elder,1573—1621)。博斯舍尔特可谓北部欧洲最早专注于静物画的画家之一,因为诸如若兰特·萨威里(Roelandt Savery,1576?—1639)和扬·勃鲁盖尔(Jan Brueghel,1568—1625,老彼得·勃

鲁盖尔之子)等早期艺术家主要以绘制风景画为主。

凡·德尔·阿斯特以博斯舍尔特为榜样,一生只画静物画。他的后半生是在代尔夫特(Delft)度过的,他在那里认识了扬·维梅尔的父亲。我们可以猜测,他很可能给小维梅尔上过几节美术课:因为他们的画作在色彩表现上有着同一种倾向,那就是边缘柔和,略显模糊。

凡·德尔·阿斯特在自己的作品上只标过几年的日期,而他的风格几乎一成不变,因此我们很难确切证明这幅画创作于17世纪30年代。如果说它是创作于这一时期的话,最重要的证据就在画中的郁金香上。17世纪30年代是荷兰“郁金香热”(Tulipomania)最鼎盛的时期,郁金香球茎的价格高到了荒唐的地步——有的居然能够卖到和一套豪华连栋屋一样贵。中间偏左的那支不同寻常的郁金香,连同它那两片额外的花瓣,当年一定让某位郁金香鉴赏家痴迷不已。

桌上的贝壳同样价格不菲,在富裕收藏家手中十分流行。和郁金香摆在一起,这些贝壳在当时一定贵气十足,不料这种贵气只风行一时,随后便烟消云散了。

桌上的贝壳同样价格不菲,在富裕收藏家手中十分流行。和郁金香摆在一起,这些贝壳在当时一定贵气十足,不料这种贵气只风行一时,随后便烟消云散了。

有些当代学者认为静物画充满了神秘的象征主义。在这幅画中,鲜花可能象征着对人生短暂、死亡无法逃避的警示,让人不禁想起《圣经》之言:“人……出来如花,又被割下”(约伯记14:2)。而那些高贵的贝壳又可视作对道德的警示:将一生浪费在这些华而不实的东西上,死后必遭报应。

这些说法不无道理,有良知的荷兰人很可能就会这样解读这幅画。然而,我们不应忘记,荷兰当时有成千上万人购买贝壳和郁金香借以发财,但并非所有人都能想到他们会在自己的喜好上栽跟头。当然,凡·德尔·阿斯特很可能设法把这幅画卖给了一位有艺术品位的郁金香收藏者,而非一位满嘴仁义道德却没有时间去追求虚荣奢侈品的布道者。



17 世纪 30 年代 画板油画 61×76 厘米 (24×30 英寸) 剑桥菲茨威廉博物馆 (Fitzwilliam Museum, Cambridge)

《玛利亚·路易莎·德·塔西斯肖像》(Portrait of Maria Louisa de Tassis)

安东尼·范戴克(Anthony van Dyck) 1599 年生于安特卫普, 1641 年卒于伦敦

有些艺术家身居小楼之上, 穷困潦倒、食不果腹, 但总有少数与众不同者过着潇洒自在的生活, 安东尼·范戴克便是其中之一。与当时多数画家不同的是, 他出身于一个富商家庭; 他十三岁所作的肖像画已显得十分成熟; 他还有机会与上一辈欧洲艺术家中最杰出者彼得·保罗·鲁本斯共事, 鲁本斯当时也居住在安特卫普; 他还受到过英王詹姆士一世的款待, 当时他年仅 21 岁。好戏还在后面: 在其后 20 年里, 他遍游意大利、法国、法兰德斯和英国, 为王公贵族、国王以及女王绘制了许多精美的肖像, 成为名声鹊起的欧洲著名画家之一。他绝非浪得虚名: 其不凡天赋得到了艺术界同仁的欣然承认。年仅 35 岁的他被推举为安特卫普画家协会的名誉会长, 此前得到这种荣誉的只有鲁本斯一人。

他的艺术生涯中或许蒙着一个阴影。他被公认为北部欧洲最有才华的肖像画家, 然而, 尽管肖像画很值钱, 但当时人们从美学角度来看, 这种绘画形式不如历史画和寓言画上档次, 而这两种形式正是鲁本斯所擅长的(参见第 174—175 页)。范戴克所作的历史画从未受到他的肖像那样的褒奖: 它们似乎总是处于一种尴尬的境地, 就像少年登台时的怯场一样。尽管范戴克画技超群, 但从构图上来说, 他还欠缺与鲁本斯匹敌的说服力。

对于这一缺陷范戴克是否有过苦恼, 他是否意识到这一缺陷, 我们无从知晓。也许, 作为某一种画风的大师, 他已经知足了。在肖像艺术上他自然是领军人物, 不仅在当时, 就连在死后一个世纪甚至更长时间里也是如此。据说, 庚斯博罗(Gainsborough)临终之前孱弱却兴奋地说: “我们大家都要去天堂, 范戴克会和我们在一起!” 这充分说明了范戴克在 18 世纪几乎被奉若神明的地位。

在担任查理一世宫廷画师的时候, 范戴克就被公认为英国艺术巨擘, 他为查理及其幕僚创作了一系列肖像画, 这些肖像让他们显得风度翩翩, 足

以与历史上任何寡头统治者匹敌。范戴克在表现孤傲气质上非常在行, 他笔下的王公贵族赫然一派世界之主的神情。晚期神话中英俊的信使的形象在某种程度上也是范戴克的创作。

画中人玛利亚·路易莎·德·塔西斯看起来像是一位时髦的意大利贵妇, 但她其实是一位法兰德斯神父的女儿, 这位神父是安特卫普大教堂的一位教士。她胸前的两个十字架忠实地体现了她的信仰, 我们不能仅从她奢华的衣着上来推断她对基督教教义有所懈怠。总之, 我们无法确信这身漂亮的衣服是她自己的: 很可能是范戴克用盛装将她打扮起来的。

这是范戴克比较纯朴的肖像画之一, 比起柱子、窗帘和风景这些他经常使用的背景来, 这个背景显得十分朴素。即便如此, 这幅画还是极具震撼力。让服饰熠熠生辉、充满活力是范戴克的绝技之一。袖子上的长缝此起彼伏, 颇有动感, 金色锦缎用无数笔画着色, 显得金光闪闪, 扇子则蕴含着瞬时爆发的力量, 宛如一只看到骨头时一跃而起的小狗。虽然这些都不是日常生活的真实写照, 但矫饰反而增添了不少灵气。范戴克还巧妙地在玛利亚·路易莎的腰和手臂上缠上了粉红色的丝带。这些丝带看似无用, 但去掉它们的话, 这件衣服就显得十分臃肿, 色调也相对暗淡。

从这幅油画上我们不难想象, 玛利亚·路易莎·德·塔西斯一定是位绝色佳人, 但是我们更不能低估范戴克作为肖像画家点石成金的天赋。也许她坐相不好, 牙齿发黑, 说话也结巴; 也许她的皮肤没有这般细嫩, 她的脸型也和画中略有不同。绘画本是种模棱两可的东西, 这幅肖像画的画中人很可能有着平平的长相, 但从艺术角度来说, 这并不重要, 重要的是: 它是一幅美妙的图画, 表达了一种温暖、乐观而欢悦的人生态度。不幸的是, 玛利亚·路易莎·德·塔西斯英年早逝, 不到 27 岁就香消玉殒了, 那时, 她的这幅肖像才画成九年。



1629年 画布油画 129×93 厘米 (51×37 英寸) 瓦杜兹城堡列支敦士登大公藏品 (Collections of the Prince of Leichtenstein, Vaduz Castle)

《犹太新娘》(The Jewish Bride)

伦勃朗·凡·赖恩(Rembrandt van Rijn) 1606年生于莱顿,1669年卒于阿姆斯特丹

而今生活在西方社会的人们似乎对物质成就充满迷恋,但西方社会也显示出隐藏于我们这种态度之下的一种矛盾,那就是物质上的失败也能造就英雄。尽管我们拜物成痴,但穷困潦倒的天才生活中的点点滴滴也会使我们感动并给我们以启迪。

在长达近两个世纪的时间里,伦勃朗·凡·赖恩的生平故事一直是这种神话的典型体现。他的故事被人平添了几多浪漫色彩,而近几年大有戳穿这些不实之词的趋势。他在五十多岁时倾家荡产,这是事实——但他及时理财,使自己免遭更大的不幸;儿子和情妇在他的晚年先后去世,使他去世的时候孑然一身,这也是事实——但他并非人们通常想象的那样一贫如洗。他之所以破产并非人们想象的那样,因为他的艺术对荷兰同胞来说太过极端,真实的情况是他理财不利和性格乖戾傲慢,让买家极为反感所致。

然而对我来说,这种“修正主义”的做法有些因小失大。不论伦勃朗因何破产,他的确只得从自己敞亮的宅子搬出而住进一座狭促的公寓里,垂垂老矣的他也在艺术上与世隔绝,本人也形单影只,默默忍受亲人离去的痛楚;最重要的是,我们在其晚年描绘身边人物的作品里能够体会出这种强烈而严肃的怜悯之情,这种笼罩在他周围的黑暗。

追溯伦勃朗的一生,那好像是一个傲气十足者完美的寓言故事。在破产和晚年不幸之前,年轻的伦勃朗有着辉煌的成功,他对自己的艺术造诣了如指掌。诚然,他是唯一一位以自己的名字而著称的荷兰艺术家:这是一种自觉效仿提香、拉斐尔和米开朗基罗的表现。

但是,与同时代的法兰德斯画家鲁本斯和范戴克不同的是,伦勃朗从未南游而至意大利。他是在阿姆斯特丹艺术市场上见到意大利画作的,对意大利蚀刻画和版画有所了解,他还了解在罗马学习卡拉瓦乔画风的荷兰画家的作品,但他从未觉得自己有穿越阿尔卑斯山游历意大利的必要。事实上,没有证据说明他曾离开过荷兰。在18世纪,谴责

他欠缺求知欲的声音此起彼伏,人们认为他的艺术既土气又有局限性。但后来人们越来越觉得,主动与世隔绝似乎不但使他的画风独树一帜,而且让他的作品充满思想内涵。

伦勃朗的作品风格多变,但有一样是恒常的,那是一种黯然忧郁似乎笼罩在阴影之下的风格。他的笔触或细腻或粗犷,或疏或密,大小人物的构图也有简有繁。他晚年作品使用的画布大都较大,作品中只有一两个人物,笔触较为厚重松散,这幅油画是体现其晚年这种壮伟画风的代表作之一。这幅油画有多处厚度近一厘米,上面涂有透明色和上光油,使之带有一种古大提琴的浓厚的色泽。这幅作品是伦勃朗探究人物心理的巨作之一,但最引人入胜的或许是它复杂而抽象的视觉质感。

这幅油画的名称可以追溯到19世纪,但几乎可以确定它名不副实。在伦勃朗时代的荷兰,不论是犹太人还是非犹太教徒通常都不会穿着这样的服装,作者似乎暗示这是一种“古代”服饰。有人据此认为这幅画作可能表现了《旧约》中亚比米勒(Abimelech)窥探以撒(Isaac)和利百加(Rebekah)的故事(见《创世纪》26:6—11)。在一幅素描稿上,一位男子正从上往下看这对夫妇,使得此理论有据可循。

这一理论或许正确,但是在这幅画的理解上,它不会给我们造成很大的影响。画中人物在想些什么呢?《创世纪》不会帮助我们了解这种举棋不定的复杂的情感状态。男子一只手放在女子胸前,他的表情或许表达了一种渴望,一种向她诉说爱慕之情的渴望。但她的内心在想些什么呢?她似乎陷入了沉思,或许陷入了对往事的怀念之中,然而,她触及男子的那只手饱含温情,告诉他和我们她依然能够感觉到他的存在。他们刚刚说了些什么,他们又要说些什么呢?提出理论是件易事,这正是问题的所在,也正是这幅画的趣处,人类情感的种种可能皆寓于此画之中。



约 1665 年 画布油画 122×167 厘米 (48×66 英寸) 阿姆斯特丹国立博物馆 (Rijksmuseum, Amsterdam)

《女人和孩子》(Woman and Child)

彼得·德·霍赫 1629年生于鹿特丹, 1684年卒于阿姆斯特丹

长久以来, 彼得·德·霍赫一直被当做扬·维梅尔(1632—1675)的劣质翻版, 但对我来说, 近期这两位艺术家的作品展似乎展示了后者的弱点和前者的长处。维梅尔的画技或许是完美的, 但他的作品却略显生硬, 而颠峰时期的德·霍赫却神采奕奕, 向我们展示出温暖感人的荷兰居家生活。

不幸的是, 德·霍赫的颠峰时期只持续了大约六年时间。17世纪50年代末, 他住在代尔夫特, 开始绘制带有一两个人物的充满光线的室内场景, 维梅尔可能受了他的影响而接受了这种风格。1663年搬到阿姆斯特丹之后, 他的艺术渐渐开始走下坡路。到了17世纪80年代, 他那些阴郁的画作有时技艺粗糙, 有悖其名。

其职业生涯走下坡路原因可能有很多。在颜料选择上, 他可能不是个幸运儿: 他的某些晚期作品色调非常暗淡, 不由得让人觉得是颜料中的化学成分出了问题。另外, 他改变了画作的主题, 不再创作包含着女人和孩子的作品, 而在他的优秀作品中这类作品占了大多数。17世纪60年代初, 他亲手将自己的两个孩子下葬, 这或许让他痛心不已而放弃了这一主题。同时, 他的绘画速度也快了許多, 这可能是为了应付债主的缘故。1660年之后, 荷兰艺术市场的规模大幅下降, 在某种程度上是因为已经过世和在世的艺术家的作品争夺市场, 自己作品价值的大幅跳水他不可能视而不见。

但是, 画家的个人遭遇也可能是一个重要原因。德·霍赫55岁左右死于疯人院。这个年纪的人很少发疯, 而发疯本身不会致人于死命, 除非此人死于自杀。震颤谵妄(delirium tremens)可能是唯一一种后期发作并会让人英年早逝的疯病。将德·霍赫带入坟墓的很可能是酗酒, 而让他的艺术陡然走上下坡路的是酒精。然而, 曾几何时, 他有数幅作品堪称荷兰绘画史上最精美的油画, 这些画成为他留给后世的真正遗产。

德·霍赫常被誉为现实主义大师, 对其画作的分析一般关注的是他处理洒落在人物和物体上面的

光线的逼真程度。但是, 如同任何一流艺术家一样, 德·霍赫高度逼真的达成并非来自如实反映他眼中的人与物, 而是以细腻的笔法对它们进行歪曲。当真正的光线从房间角落的墙壁上反射下来时, 我们很少能够感到愉悦, 而德·霍赫的这幅画能够让我们沉浸在喜悦之中, 久久难以释怀。巴勃罗·毕加索说得对: “艺术不是人生, 艺术是一个帮助我们欣赏人生的谎言。”

德·霍赫作品中连接观众和绘画内容的纽带正是一种造作的东西。当然, 所有的绘画都是如此, 但德·霍赫这样的现实主义者会让我们很容易就能够忘记事实。你坐在房间里, 看着一位陌生人和她的孩子; 她们似乎没有意识到你的存在, 即使意识到你的存在, 对你的注视她们好像也没有感到不快。在现实生活中, 你是绝对不会如此悠闲地盯看那些你不认识的人物的。

德·霍赫作品中另外一个造作之处是他对光线的处理。在他的画中, 一切都比真实世界柔和了许多。这幅作品中的每种色彩都用棕色或灰色进行了弱化, 就连母亲头戴的白色围巾和身着的红色上衣也是如此。如果你将目光从本书移至周围物体的话, 你会发现自然的東西有着明显的边缘, 色彩之间也泾渭分明。但德·霍赫的作品中不是这样, 每种色彩与临近的色彩都有共性, 仿佛磨光的核桃上呈现的纹理一样。在这幅画中, 门右方墙壁上贴的瓷砖是光滑的亮白色, 但德·霍赫却弱化了它的颜色, 使它的亮度和砖红色的地板砖无甚区别。左方墙壁上的阳光也淡化了, 阳光再弱也产生不出这种色调细腻的光线。所有一切都洋溢着一种柔软和谐之美, 透过这个镜头, 观赏者看到了一个充满平和的世界: 他们会悠悠然如入梦境一般, 这种感觉仿佛给此景平添了几分和睦宁静的宗教意味。

画中女子有着德·霍赫妻子的相貌, 因此这个孩子可能正是他们自己的, 或许就是几年之后他们亲手埋葬的那一个。



约 1658—1660 年 画布油画 51×60 厘米 (20×24 英寸) 华盛顿特区国家画廊

第六章 十八世纪

1700—1800年 阿德海德·格尔特 (Adelheid Gealt)

18世纪继承了上一时期宗教与理性的分离以及严格的社会等级制度，这一世纪强调理性，追求知识，推进科学技术的发展，捍卫个人利益，促进民主的进步，成为现代社会的开端。它强调教育、公共福利，并建立了首批公共博物馆。

这一时期的启蒙运动要求性宽容，致力于对舒适和享乐的描绘，让泛游欧洲 (Grand Tour of Europe) 广为盛行，使之成为通识教育的最后一笔。泛游欧洲的高潮是意大利之旅，特别是对新近发现的位于庞培和赫库兰尼姆的古代遗址的造访。这些古迹激发了新古典主义风格的发展，并为贵族鉴赏家提供了数目丰富的“战利品”。

法国国王路易十四 (King Louis XIV, 1638—1715) 和他富有传奇色彩的凡尔赛宫廷使得法国文化在本质上成为18世纪文化的代表。在这一时期，上层社会说的是法语，穿的是法国服饰，用的是法国礼仪。路易十四的皇家艺术学院 (Royal Academy) 将艺术教育制度化，肯定了意大利艺术的价值，建立了艺术上的等级制度。在这一等级制

度中，历史画高于肖像画和风俗画，风俗画又高于仿模实物的风景画和静物画。

同时，各地都涌现出了天资非凡的艺术家。在威尼斯，提埃波罗创造了宏伟壮丽的装饰，卡纳莱托 (Canaletto)、贝洛托 (Bellotto) 和瓜尔迪 (Guardi) 以城市景观为主要创作题材，罗塞尔巴·卡瑞拉 (Rosalba Carriera, 1675—1757) 让彩粉肖像画风靡一时。在罗马，观光客坐下来让蓬佩罗·巴托尼 (Pompeo Batoni, 1708—1787) 作肖像画，他们还买走皮拉内西 (Piranesi, 1720—1778) 创作的有关古遗址的蚀刻版画。在荷兰，扬·惠瑟姆 (Jan Van Huysum, 1682—1749) 和里歇尔·勒伊斯 (Richel Ruysch, 1664—1750) 因其华丽的花卉画而发了横财。同样，在英国，霍加斯 (Hogarth) 也因绘画而致富。在美国，本杰明·韦斯特 (Benjamin West, 1738—1820) 和皮尔 (Peale) 家族的创作给美国带来希望的曙光。在法国，华托 (Watteau)、夏尔丹 (Chardin)、布歇 (Boucher) 和大卫 (David) 的创作使法国在绘画界独占鳌头。18世纪以精雕细琢的罗可可 (Rococo) 风格开端，以活力四射的古典主义结束，现实主义在这一时期发挥了重要作用。

这一世纪的发端事关一种主要宣扬爱和娱乐的艺术，毫不夸张的说，人们相信人类的理性能够控制情感、规范社会，并最终控制自然。乐观主义成为时代主流。在才华横溢的女士统领的流行沙龙中，诗人、哲学家、艺术家、剧作家与贵族人士和



庚斯博罗的《安德鲁斯夫妇》 (Mr and Mrs Andrews, 1748—1749)，通过饰品、服装和社会的描写，体现了其社会地位。



大卫的《霍拉提兄弟之誓》(1785)是当时最有名的历史画以及革命的前奏曲。

银行家互通有无。智慧受到重视，人人畅所欲言，共享新的观点。这个时期还出现了第一部编纂而成的百科全书，人们撰写了大量的日记，他们互通信件，传阅小说。业余艺术涉猎者涉足美学、戏剧、文学、哲学和科学的各个方面。人们成群结队地涌向展览会。

到18世纪中期，反其道而行之的思潮开始涌动。狄德罗(Diderot)批判布歇作品中存在的道德疏忽；卢梭(Rousseau)倡导家庭和教育变革；人们要求进行税制改革。1755年的一场地震将里斯本夷为平地，成为大自然力量的残忍印记。几十年间，欧洲的社会政治结构开始摇摇欲坠。1776年，美国为摆脱英国的殖民统治，开始了独立战争。1789年，法国爆发大革命，路易十六遭到斩首。18世纪宣告结束，战争情绪和言辞四处弥漫。

这一时期涌现出的肖像画比历史上的任何时期都更为丰富多样、技艺精湛，刻画了这个变革世纪的不同面孔。里戈(Rigaud)逢迎的是法国摄政时期的贵族和资产阶级，而大卫则着力表现革命前后的广大市民。托马斯·庚斯博罗(Thomas Gainsborough, 1727—1788)的画笔使英国士绅阶层的画像流传后世，霍加斯则通过她的画笔来赞颂强壮的白手起家者。

渐已被人遗忘的纯粹的风景画到18世纪中期被乔治·斯塔布斯(George Stubbs)、理查德·威尔逊(Richard Wilson)和德比的约瑟夫·莱特(Joseph Wright of Derby)重新发扬光大。在历史画创作中，尽管人们极为重视提倡归纳概括和理想化，以表现人所共循的素质和永恒真理的“宏伟风格”(Grand Manner)，但少有作品在规模上能与大卫的《霍拉提兄弟之誓》(Oath of the Horatii)相提并论。这幅画在大革命之前面世，画中勇敢无畏的古代人物正在发血誓，因此一发表就被冠以恶名。在这一时期，大卫的构图成为精练、谨慎、新古典主义风格(充满感情色彩)的历史画典范。意大利雕塑家阿多尼奥·卡诺瓦(Antonio Canova)的风格更为冷酷，他的白色大理石雕塑迸发出圣洁的新美感。

18世纪艺术孕育了浪漫主义时期的产生，它给我们留下了数量惊人的艺术遗产，这些作品内容高雅、技巧卓越、充满智慧、富有情趣，任何一个时代都不足以与之媲美。



卡诺瓦的《丘比特和普绪客》(Cupid and Psyche, 约1792)表达了含蓄的优美与雅致，是新古典主义风格的缩影。

《身着加冕袍的路易十四》(Louis XIV in his Coronation Robes)

亚森特·里戈(Hyacinthe Rigaud) 1659年生于佩皮尼昂(Perpignan), 1743年卒于巴黎

一位画家的画作伟大与否如果可以用改变现实的能力来衡量的话,那么亚森特·里戈的《身着加冕袍的路易十四》无疑是一幅伟大的作品。里戈把一个皱纹满面、秃头瘸腿的老人变成了威服众人的化身,将这幅路易十四最好的肖像画留给后人。通过改变现实,里戈为肖像画注入了活力并为皇家肖像画创立了标准,而这一标准路易后人的画像都未达到。

路易十四于1654年继位,至1701年执政已近半个世纪,王国的每一个角落都留下了他的印记。他的礼仪规范着社会行为,他的权力之术统治着凡尔赛宫廷的贵族,他的学院控制着知识,掌管着学术活动。1648年,他建立了皇家艺术学院,将行会会员提升为学会会员,将他们的聪明才智握于股掌之中。如果在政治上法国还称不上欧洲的领袖,但至少路易通过外交、计谋和旨意使之成为了欧洲文化的领导者,他本人就是其化身。然而,当他坐下来让里戈画像时,这位63年的“太阳王”已经开始走下坡路,他的权力正日趋衰弱,其衰老的宫廷也同样岌岌可危。

作为路易体制的产物,亚森特·里戈成为再次粉饰国王形像的理想画家。1681年,里戈来到巴黎,进入路易的皇家艺术学院。1682年,他获得了令人觊觎的罗马奖(Prix de Rome),在听取了院长查尔斯·勒布朗(Charles le Brun)的建议后,他放弃了这一奖项以及历史画的创作而专攻肖像画,这种绘画形式虽然不甚重要,但却有利可图。如同他所敬慕的鲁本斯一样,里戈兼有艺术家和商人的天份。他成立了一间画坊,聘用最好的人才各司其职。查尔斯·帕若塞尔(Charles Parrocel)画战争场景,让-巴蒂斯特·莫努瓦耶(Jean-Baptiste Monnoyer)画花卉,弗朗索瓦·德波尔特(François Desportes)画风景画和静物画,而他自己则负责有关肖像及服饰的创作。如此,里戈结识了宫里的朋友,并于1688年为奥尔良公爵(Duc d'Orléans)作画,这是他的第一幅肖像画。

因此,当路易的孙子——腓力五世(Philip V, 于1700年取得西班牙王位)找里戈要其祖父的画像时,他欣然同意。作为经理兼画家,他熟练地运用支撑物来掩饰对象的年老体衰,强调其帝王之位,彰显其势力所在。在画家的笔下,路易围着白色貂皮作衬的蓝色天鹅绒加冕长袍,斜挎权力之剑,神气活现,手中的权杖指向王冠,却如同拄着手杖一样随意。后人称之为“第一绅士”及“路易大帝”。华贵的假发盖住了他的头顶,一双精致的红跟鞋使国王引以为荣的双腿与众不同,身材更显高大威仪。红色的窗帘刚刚开启,国王笼罩在帝王的辉煌之中。

像所有伟大的艺术家一样,里戈同样平衡了对立事物,使瞬间和永恒、庄重和随意、动态和静态、持久和时尚、现实和幻想协调起来。里戈对范戴克1635年所作的《打猎的查理一世》(Charles I as a Hunter, 巴黎卢浮宫)和古典雕塑《美景宫的阿波罗》(Apollo Belvedere)进行了改编,从而创造出一个新的威严形象。尽管这幅画使用了某些巴洛克的典范和标志物——旋转的褶布,半隐的石柱和精确的现实主义风格,然而,它预示了18世纪的绘画特色。画中的活力与奢华,戏剧效果与画中人物的着重放大,都是18世纪逐渐形成的主题。而且,画家刻意将此画作得肤浅,浮于表面。它歌颂事物的表面而有意回避对心灵的探究,希望使人眼花缭乱而去与智者交流。画家使用典故、象征性的暗示和大师级的技巧用来加深印象,促进交流。

里戈以直接在画布上作画闻名,依靠画技和直接的观察来取得极为逼真的效果。在他建在凡尔赛的临时画室中很可能有一个王袍加身的人体模型。路易的面孔、王冠和权杖很可能来自油画速写。由于路易的地位,里戈自己完成了绘画的绝大部分,只让助手帮助绘制后来所需的复制品。

路易非常喜欢这幅画并亲自将其收藏。该画参与了1704年的巴黎沙龙展(Salon),其后该画收藏于凡尔赛的王冠厅。对于日渐衰老的国王来说,他的画像是给观众的一个恰如其分的绝妙开场白。



1701 年 画布油画 277×194 厘米 (109×76 英寸) 巴黎卢浮宫

一位伟大的画家用一幅杰出的作品抓住了时代的脉搏，迎合了资助人的品位，《路易十四》一画成为精英统治和天授才智说的终极体现。具有讽刺意义

的是，现代人可能对这些价值产生质疑，其原因正是这幅画所产生的背景，即这一伟大偶像所开辟的这个世纪。

《舟发基西拉岛》 (*Embarkation to [or from] the Island of Cythera*)

安托万·华托 (Antoine Watteau) 1684 年生于瓦朗西安 (Valenciennes), 1721 年卒于马恩河畔的诺让镇 (Nogent-sur-Marne)

里戈让一个濒临消亡的王朝残光艳照, 而安托万·华托则唤醒了此后繁荣起来的社会。专司官方绘画的华托将平凡生活中的平淡无奇编织成梦想的纱网, 并赋予大自然以闺房中的亲昵, 在表现这些方面他具有与生俱来的才能。他在绘画方面的卓越技巧与里戈不同: 在展现幻想的过程中, 华托会使人油然而产生对爱的天性的最令人欢愉的沉思, 这在绘画史上无人能及。

华托去世时年仅 35 岁。作为研究社会的学者, 他自己却是一个局外人。他孤独、未婚、身染结核病, 只有几位忠实好友照料。尼古拉·朗克雷 (Nicolas Lancret) 等人都模仿过他的风格, 但难以与之媲美。1702 年, 华托来到巴黎, 在圣母桥 (Pont Notre-Dame) 作抄写员, 很快就可以凭记忆画出格里特·道 (Gerrit Dou, 1613—1675) 的作品《戴眼镜的女人》 (*Woman with Spectacles*, 1660, 圣彼得堡爱尔米塔什博物馆 [St Petersburg Hermitage])。师从克罗德·格罗特 (Claude Gillot) 之后, 他产生了对戏剧主题的热爱。之后他又成为克罗德·奥德隆三世 (Claude Audran III) 的弟子, 在他的指导下学习鲁本斯的巨作《美第奇组画》 (*Medici Cycle*, 1622—1625), 这是一组 24 幅描绘当时历史和经典寓言的画布油画, 赞美的是法国的摄政太后玛丽·德·美第奇 (Marie de' Medici)。这一组画让华托大开眼界。

1712 年, 华托成为皇家学院的正式会员。在获许选择自己的主题后, 他用了 5 年的时间来提交他的入会之作。当时他已广受欢迎, 他在学院的用武之地甚少, 其顾客都来自宫廷之外。画商西鲁瓦 (Sirois) 和女婿热尔桑 (Gersaint) 都是他的资助人, 资产阶级收藏家让·德·朱连利 (Jean de Jullienne) 和阔绰的银行家兄弟皮埃尔 (Pierre) 和安托万·克罗扎 (Antoine Crozat) 也不例外。然而, 华托敬重学院人士, 因此在其入会之作上下了一番苦功。结果, 人们将这幅作品划分为一种新型绘画, 即“游乐画” (*fête gallante*)。它既非历史画、风

俗画、风景画、肖像画, 也非戏剧主题画, 而是兼而有之。通过描绘基西拉岛 (希腊的一个岛屿, 古代人们祭拜爱神阿佛狄忒的地方) 的神秘风景, 他描绘了一幅有关他所生活的那个时代的人们的永恒画像, 虽然不是真实写照, 却表达了他的希冀: 风华正茂、彬彬有礼、温文尔雅。

出于对鲁本斯组画的敬意, 华托展现了一个盛大的旅程, 这一旅程的主角不是一位王后, 而是八位年轻夫妇, 像玛丽·德·美第奇王后一样, 爱是这一行动的驱动力。玛丽·德·美第奇是要去和法王亨利四世 (Henry IV) 共结连理, 而这八位年轻夫妇则要去爱之岛——一个有着威尼斯气息的神秘地方。不论是男是女, 这些年轻情侣都如此高雅迷人, 他们陷入爱河却又不失拘谨。他们激情澎湃, 大自然也与他们遥相呼应。时间变得模糊不清, 它得以再现并凝滞画中。像里戈的画作《身着加冕袍的路易十四》 (参见第 189 页) 一样, 华托保持了一种精神与肉体上的距离, 这种距离的存在看似荒诞不经, 但却把我们引入了这一私密空间。

情侣们为爱神阿佛狄忒的雕像装点上还愿的玫瑰——那是专门祭拜女神的花朵。这些被幸福之梦带到天堂的情侣们呀, 他们终究要从梦中醒来。他们回眸女神那神圣的小树林, 目光中充满渴望, 即将回程的人们将何去何从? 和他们目前所在的地方比, 远方的海岸显得更加雾气氤氲, 美妙异常。他们是身在基西拉岛还是正准备要去呢? 这两者皆有可能。或许爱就是一个永恒的幻梦, 它将所有彼岸都变得神秘诱人, 并使一切现实都停滞下来, 直到爱结束为止。

经过数年的思索, 这幅画仅用八个多月便告完成。和里戈一样, 华托直接在画布上作画, 没有进行全面的预备性油画速写或铅笔素描。但是, 华托有着数百幅源于生活的粉笔画, 通过它们来展现这个爱情故事。画满面部局部、表情和动作的速写簿是他作画的来源。从中, 他选择姿势、比例和位置来赋予他的作品以小步舞曲的节奏和步调。他通



1717年 画布油画 129×194厘米(51×76英寸) 巴黎卢浮宫

过直觉和智慧，运用色调和淡彩，这里涂上光亮，那里薄施色彩，使画布的每一处都刻画入微。

因此，不论华托的画风如何单一，他都为1715年路易十四死后涌现出的年轻时尚的社会擎起了一面镜子。这一时期，人们寻欢作乐有时近乎

轻浮，娱乐受到重视，交谈尤为受宠。人们处世轻浮，却彬彬有礼。正如伏尔泰（Voltaire）所言：“人生本如此，何不游戏之？”在华托的笔下，人生已然就是一种玩物，这是对浮世的赞美，却又触及心灵深处。

《石匠的工作场》（*The Stonemason's Yard*）

卡纳莱托（Canaletto，即安东尼奥·达·卡纳尔 [Antonio Da Canal]）1697年生于威尼斯，1768年卒于威尼斯

华托作画探究人类的心灵，而卡纳莱托则审视物质的真实性。在1726年前后，卡纳莱托创作了他笔下最通俗的威尼斯画像，这成为他的经典之作。在此杰作之后，他就因应邀创作大运河（Grand Canal）风景画、圣马可大教堂和威尼斯其他景点的绘画而应接不暇，难以创作出精品来。卡纳莱托的这幅油画选择了圣维代尔教堂（San Vitale）旁的广场，着重描绘为修复教堂而建起的临时棚舍和一堆石头，这幅画打开了一扇展现劳工世界的窗户。一名石工正凿着分给自己的石工活，一位女子在照料她跌倒的孩子，另一女子在凉廊上静静地纺纱，还有一个女仆端着盆子正向窗外泼水。从画上可以看到，运河对岸是万福慈悲圣母教堂（Santa Maria della Carità，现为学院美术馆 [Accademia]），教堂的一部分被一幢房子遮掩。从规模和画面侧重来看，这幅画的主体并不是教堂，而是城市广场的生活，前者与后者相比黯然失色。卡纳莱托有着一双记者的眼睛和一颗诗人的心，他将这一切毫不费力却技艺精湛地交织在一起。在画布上，光线与阴影蜿蜒而行，空中云朵飘忽不定，卡纳莱托引导着观画者走过威尼斯中这一安静的角落。这幅画动静有度、明暗有致、雅俗有别、远近有序，人们公认它为卡纳莱托最伟大的作品。

卡纳莱托是一位剧场设计师（旁系贵族后裔）的儿子，曾在父亲的指导下学习绘画，在罗马从事过一段时期的创作，1720年又回到威尼斯。为了能合法地不断作画，他加入了画家行会。虽然当时威尼斯的海上实力和经济实力都在走下坡路，但是经过一千年的建设之后，它急欲招徕游客。这一时期，许多英国绅士在泛游欧洲中完成了学业。为了留作这一旅程的纪念，英国人竞相购买绘画作品，比其他国家的游客更甚。卡纳莱托通过英国画商欧文·迈克斯维尼（Owen McSwinnny）和英国驻威尼斯领事约瑟夫·史密斯（Joseph Smith，他收藏画作并作绘画经纪人）开始了自己的职业生涯。

像上个世纪的荷兰商人一样，卡纳莱托的顾

客嗜好清晰准确之作。事实上，他的绘画沿续了17世纪荷兰画家萨恩勒丹（Saenredam）、范·德·海登兄弟（the van der Heydens）和加斯帕·范·维塔耳（Caspar van Wittel）创立的城市景观画的传统。卡纳莱托对他们的作品了如指掌，尤其是范·维塔耳（1695年左右曾在威尼斯作画）的作品，并采用了他们的部分技巧，可能还使用了暗箱，暗箱可以使建筑物的轮廓投射到一个平面上并勾勒出来。

但是，卡纳莱托究竟是如何作画的目前尚无定论。众所周知，他作了大量的钢笔速写来展现威尼斯运河沿岸的风景，这些作品与他完成的油画密切相关。他是遵循惯例，即先在景点画速写，然后回到画室进行创作的吗？卡纳莱托一名早期主顾的经纪人亚历山德罗·马尔凯萨尼（Alessandro Marchesini）和威尼斯贵族斯特凡诺·孔蒂（Stafano Conti）提出惊人见解，声称卡纳莱托在其早期创作时就在景点当场作画——这种做法与惯例完全背离。人们常认为这是商人言过其实的海口而不予理会，但这一说法却也值得斟酌。

在《石匠的工作场》一画中，人们对他当场创作的印象尤为强烈。卡纳莱托通过色彩丰富、黏性不同的颜料，干脆利落地勾勒出建筑物的结构，只是偶尔使用了尺子和指南针（后来成为备受欢迎的工具）而已。建筑物的影子描绘得令人信服，调色和运笔使砖块、石头、水和天空的质地惊人的逼真。他没有打底稿，也没有详细的素描流传下来，因此我们难以知晓他是如何将现实转变成艺术的，这一转变既忠实现实却又充满美感。不论这幅画是卡纳莱托在景点所作，还是作于画室中的现实意象，这幅画都是如此逼真，宛如取自自然之景。不论哪一种情况，这都是一幅惊世之作。

《石匠的工作场》这幅画相对较大的画幅和不同寻常的主题表明，它或是为一个当地主顾所画，或是画家自娱自乐之作。因为卡纳莱托在英国广受欢迎，并到多次赴英旅行（1746—1750，1751—1753，1754—1755），这幅画传至英国不会让人感



1725年 画布油画 124×162厘米(49×64英寸) 伦敦国立美术馆

到意外。它于1808年被英国人收藏，1828年被国立美术馆收藏，并成为康斯塔伯（Constable）等画家其后在此基础上形成的视觉传统的一部分。惠斯

勒（Whistler, 1834—1903）不禁感叹道：“卡纳莱托能画出白云衬托下的白色房子，能做到如此地步者必是伟人。”

《鲱鱼》(The Ray Fish)

让-巴蒂斯特-西梅翁·夏尔丹(Jean-Baptiste-Siméon Chardin) 1699年生于巴黎,1779年卒于巴黎

法国画家夏尔丹与卡纳莱托同时代,后者发现的伟大之处是威尼斯的一个不起眼的角落,而前者则是在厨房里。在一面砖石结构的墙上,钩挂着一条鲱鱼,它的内脏闪现出不同色度的银色、红色和棕色。桌子上随意地摆放着烹饪用的锅、罐、鱼和牡蛎。一只正要偷鱼吃的猫使整幅场景生趣盎然。画家对质地、构图和内容的应付自如构成了视觉上的亮点。夏尔丹的《鲱鱼》建基于荷兰和意大利的静物画传统,是画家全部作品中最早、最不拘一格的杰作之一。随着时间的推移,夏尔丹画作的里程碑意义在更简单的形式中得以印证:一堆草莓,一把壶和一只匙子。《鲱鱼》这幅画表现了夏尔丹充满朝气的高超技巧,是他进入实力雄厚的皇家美术学院的代表作,他的绘画生涯也由此开始。

夏尔丹的父亲是位细工木匠,专事弹子台制作。尽管夏尔丹在两位历史画画家皮埃尔-雅克·卡兹(Pierre-Jacques Cazes)和诺埃尔-尼古拉·夸佩尔(Noël-Nicolas Coypel)的画室里学习过两年,但从某种程度上来说,他是自学成才的。对于历史画的高高在上的地位,夏尔丹发现自己并无这方面的天分,于是在1724年,他进入了名声逊于法兰西皇家艺术学院的圣路加学院(Academy of St Luke)。据其传记作家所述,有人送给他一只死兔子作礼物,这次偶然事件竟使他走上了静物画创作之路。夏尔丹意识到把生命转化成艺术的需要,他认为画出逼真的效果还远远不够,因此他对大自然进行了深入研究,在构图上冥思苦想,目的是为了使画作产生自然传神的效果,在构图上又显得毫不费力。

“我必须将看到的一切都忘掉……我必须(将物体)放到一定距离之外,让我看不到细微之处……我必须努力对整个静物构成、色调以及光线和阴影的效果模仿得恰如其分才行”,夏尔丹在其创作早期如是说。用最时髦的话来说,夏尔丹是用艺术家的思维方式来思考问题的。他话里话外的目标都在《鲱鱼》这幅画中实现了。他与静物保持了足

够的距离,避免了与细节的纠缠,从而抓住了绘画的要素:静物的整体形状、颜色和在光线中的位置。尽管葱、牡蛎、鲤鱼、鲱鱼、厨房用具和兴奋不安的猫看上去像是随意组合在一起的,但是深入研究就会发现画家煞费心机的构图。从鲱鱼的左上方到右下方,从右上方到左下方构成了两组平行的对角线,使鲱鱼成为一个菱形的中心物。而且,夏尔丹使观者的目光穿行于此画之中,优游于画里画外。惠斯勒曾赞美卡纳莱托对白色的老练运笔,而对夏尔丹在该画中对白色高超运用,他又该如何评价呢?

夏尔丹在一年一度的画展上展出了他的《鲱鱼》,这是基督圣体节(Corpus Christi Day)在巴黎太子广场(Place Dauphin)举行的青年作品展,画展为青年画家作品提供展出经费。这幅作品很快就产生了强烈的反响。在数月内,皇家艺术学院接纳他为院士,作品《鲱鱼》和另一幅大静物画成为他的接纳之作。从此之后,他的作品时常在巴黎沙龙展中展出,甚至赢得了皇室的资助。1755年,他被大家一致推举为学院的司库,负责巴黎沙龙展的装饰,直到1774年卸任。1757年,国王赐予夏尔丹一处卢浮宫住所,这是对一个地位卑微的静物画和风俗画家的认可。

一项对夏尔丹资助人的调查表明他广受赞誉。除皇室鉴赏家路易十五(Louis XV)、普鲁士的腓特烈大帝(Frederick the Great)和俄国女皇叶卡捷琳娜大帝(Catherine the Great)之外,苏格兰内科医生威廉姆·亨特(William Hunter)和意大利小提琴家、作曲家弗朗切斯科·杰米尼亚尼(Francesco Geminiani,1749—1755年居住在巴黎)也是夏尔丹作品的热心收藏者。同时代艺术家,包括画家约瑟夫·阿维德(Joseph Aved)、雕塑家让-巴蒂斯特·勒莫安(Jean-Baptiste Lemoyne)、建筑师皮埃尔·博斯克瑞(Pierre Boscry)和珠宝商菲利普·卡菲埃里(Philippe Caffieri)也在此列。他在视觉艺术上的造诣和化平凡为不凡的能力有着伟大



1728年 画布油画 114×146厘米(45×57英寸) 巴黎卢浮宫

而持久的魅力。

今天，夏尔丹被公认为18世纪少数天才画家之一。他所展现的是普通人的体验，而不是现代人眼中极为矫揉夸饰的历史画，所以能得到更高的评价。他的影响在众多后期画家，尤其是静

物画画家身上可见一斑。如果没有夏尔丹，马奈(Manet)、塞尚(Cézanne)甚至乔治·莫兰迪(Giorgio Morandi, 1890—1964)的作品就不会呈现于世人眼前。

《时髦婚姻之四 伯爵夫人晨间招待会》（*Marriage à la Mode, IV* *The Countess's Morning Levée*）

威廉·霍加斯（William Hogarth） 1697年生于伦敦，1764年卒于伦敦

威廉·霍加斯创造了一种以现代道德为主题的新型绘画，《时髦婚姻》是其中的最杰出的作品。由此，他成为首位把英国推向世界艺术舞台的英国画家。霍加斯灵巧地把讽刺剧、喜剧和情节剧结合了起来，展现了一个追逐金钱与名利的婚姻故事，这个故事耐人寻味，直至今天也会使人受益匪浅。他理解“读者”的需要，即不仅要嘲笑故事中的人物，还要感觉自己比他们强，然而又要和他们联系起来。霍加斯通过选择贴近家庭的主题满足了这一需要，创造了一些众所周知的动人主题。他的人物反映了每一阶层和每一类人的弱点：虚荣、残忍、贪婪、傲慢、放荡、淫逸、欺骗和自私。霍加斯像讽刺家和小说家使用语言一样，通过绘画来讲述一个内容丰富、引人入胜的故事。霍加斯对人类弱点的描绘表现在人物丰富详尽的逸闻趣事、复杂的视觉线索和非凡的人物刻画上，阅读过蒲伯（Pope）、斯威夫特（Swift）和菲尔丁（Fielding）作品的读者会有强烈的共鸣。

霍加斯是从制作雕板画起步的，作为画家，他所接受的正规训练很少。他有一点真人模特写生课的经验，还通过詹姆斯·桑希尔爵士（Sir James Thornhill，后与其女私奔）熟悉了大幅装饰画的特点，虽然如此，霍加斯在绘画上形成了不合传统的方法和观点。他依赖的不是素描和速写，而是对面孔和环境惊人的视觉记忆并由此来再现世界。霍加斯在成为肖像画画家后，曾于1740年为其友柯兰船长（Captain Coram）作画，这幅画成为英国肖像画的早期经典之作，但以社会为主题才使他如鱼得水。在1732年的作品《妓女历程》（*Harlot's Progress*）和1733年的《浪子历程》（*Rake's Progress*）中，霍加斯分别探讨了下层阶级和中层阶级的生活，而在1742—1746年的《时髦婚姻》（*Marriage à la Mode*）所展现的故事中，他又嘲笑了贵族和社交场合雄心勃勃的中层阶级。霍加斯热衷于刻画当时的社会历史，认为“当本国当前的风俗、习惯、时尚、性格和情趣有可能被改变或遗

忘以至于难以传世时，将来它或许会有所教益并饶有趣味”，他把同情、讽刺和幽默合为一体，创作出极受欢迎的画作。

在《时髦婚姻》的六幅场景的第四幅中，一位富有的高级市政官的女儿嫁给斯夸德菲尔德伯爵（Earl Squanderfield）之子，成了伯爵夫人。由于懒散放荡，这对夫妇在生活上各行其是。画中，伯爵夫人效仿法国风俗，梳妆完毕后在闺房里接见客人。十个人物涌了进来，其中包括一位阉人歌手（嘲讽当时的阉人歌手偶像弗朗西斯科·贝尔那尔迪 [Francesco Bernardi] 和法里奈利 [Farinelli]）和一位吹笛手。伯爵夫人正由美发师整理头发，对表演毫不理睬，却完全被她的律师斯尔沃唐（Silvertongue）的邀请吸引住了，这一邀请明为参加化妆舞会，实为偷情幽会。斯尔沃唐身旁是小坎贝勇（Crébillon）的性描写直露的书《索菲》（*Sopha*，1741年译成英文），而上方的柯列乔之作《朱庇特与伊娥》（参见第110—111页）则进一步强调了他们“赤裸裸的”欲火。一位女子装模作样地对歌手表现出十分动情的样子，而一位戴卷发夹的纨绔子弟却岿然不动。显然，这场贪图财利的婚姻将不可避免地以灾难收场。在第五幅画中，伯爵被斯尔沃唐所杀，斯尔沃唐被处以死刑，在第六幅画中，伯爵夫人服下过量的鸦片酊自尽。

霍加斯把悲剧和幽默融为一体，表现了两个蠢人是如何成为自己缺点的牺牲品的，由此他创造了一幅有关乔治王时期伦敦（Georgian London）的永不褪色的图画，也是一场永不谢幕的喜剧。他完成这组画的方式非同寻常。他漫步在伦敦街头，把所经之处都记于心头，将窃贼、妓女、乞丐和贵族等各色人物都存储于脑海之中。霍加斯长于赋予人物鲜明的性格，通过姿势和表情使每一个细节都各具其意。他把自己的画作视为戏剧，正如他所言：“我的画是我的舞台，画中的男男女女是我的演员，他们通过一定的行为和表情来表演一出哑剧。”霍加斯油画的印刷品（聪明的画家为其绘画申请了



1742—1746年 画布油画 71×91 厘米 (28×36 英寸) 伦敦国家美术馆

版权) 博得众多中产阶级人士的青睐, 这让他蜚声欧洲。法国观众对其创造性尤为赞赏。

霍加斯于英国皇家学院成立前四年去世。就连学院的代表人物——霍加斯深恶痛绝的“宏伟风格”的倡导者约书亚·雷诺兹爵士 (Sir Joshua

Reynolds) 也承认, 正是霍加斯的天才画风使英国叙事画有了自己的特色, 并使英国社会主题绘画的创作一发不可收, 这种势头直到 19 世纪仍持续不衰。

《维尔茨堡主教宫，弗雷德里希·巴巴罗萨的婚礼》(局部) (*Würzburg Residenz, The Marriage of Friedrich Barbarossa* [detail])

詹巴蒂斯塔·提埃波罗 (Giambattista Tiepolo) 1696 年生于威尼斯, 1770 年卒于马德里

在 18 世纪, 许多欧洲画家仍热衷于大型历史事件的创作。擅长此道者为数不多, 但威尼斯的绘画大师詹巴蒂斯塔·提埃波罗就是其中举世公认的伟大画家。他天生聪慧, 曾师从不甚有名的画家格雷戈里奥·拉扎瑞尼 (Gregorio Lazzarini) 学习过很短的一段时间, 后来又研究了塞巴斯蒂安·利契 (Sebastiano Ricci)、毕亚契达 (Piazzetta)、尤其是韦罗内塞的作品。其画风文雅、老练、优美, 适于包括宗教画、历史画、风俗画以及有关寓言和以诗为主题的任何创作。卡纳莱托从生活中提炼出艺术, 而提埃波罗则不同, 他具有把生活融入艺术的天分, 从而使气势盛大而又沉闷乏味的古典创作得以重生。他创作的速度很快, 能够在相对短的时间内, 在数英亩的墙上和天花板上画满举止优雅的人物、华美的色彩和令人目眩的构图。

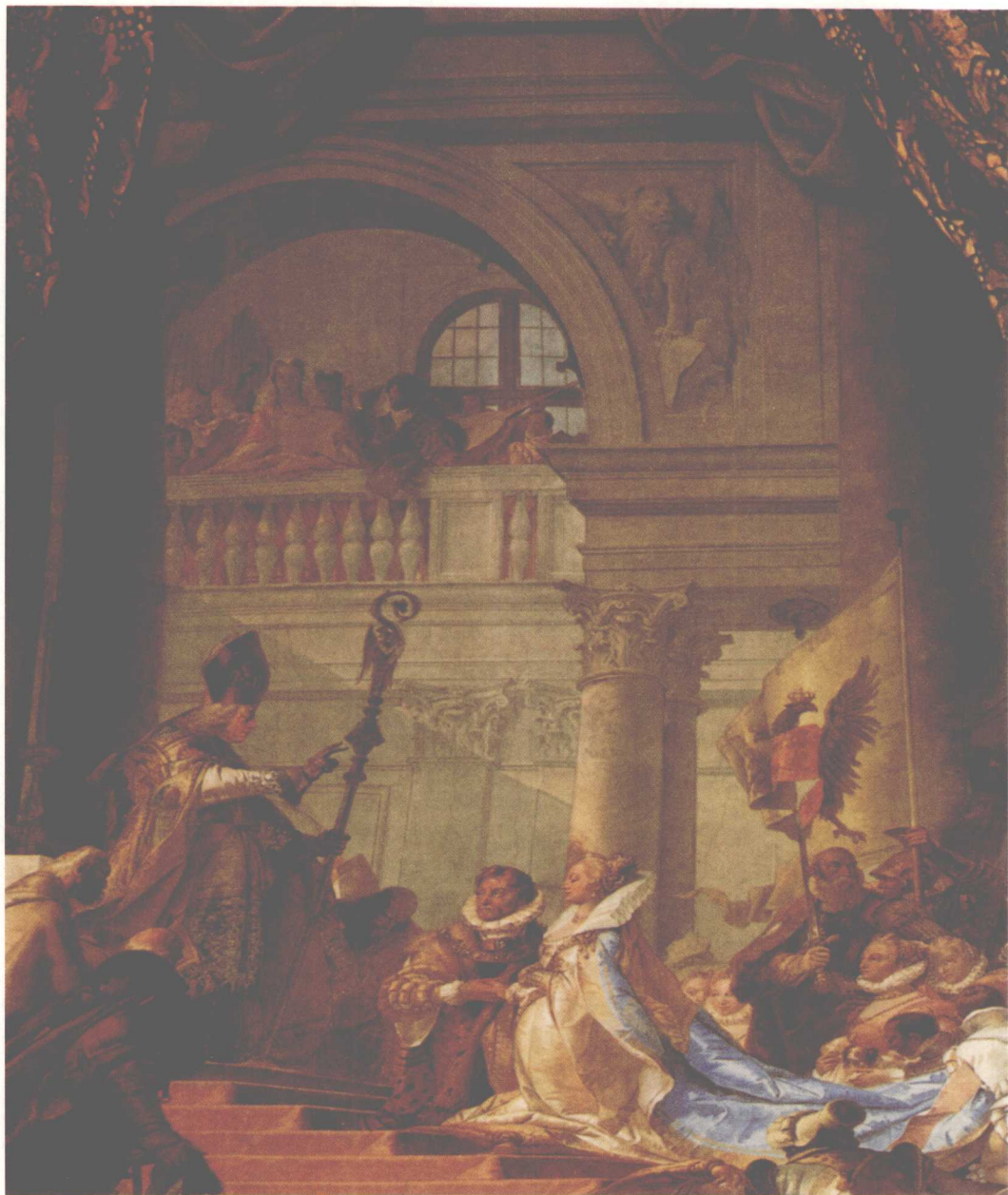
因此, 当维尔茨堡主教宫的采邑主教卡尔·菲利普·冯·格瑞芬克劳 (Prince-Bishop Carl Philipp von Griefenklau of Würzburg) 寻找画家来装饰巴尔塔扎·诺依曼 (Balthasar Neumann) 设计的新宫殿时, 这位著名的威尼斯画家顺理成章地成了他的意中人。采邑主教的方案需要有合适的历史寓言题材, 包括 1156 年由维尔茨堡的前辈采邑主教主持的凯撒·弗雷德里希·巴巴罗萨 (Kaiser Friedrich Barbarossa) 和勃艮第的比阿特丽丝 (Beatrice of Burgundy) 的婚礼仪式。到了 1750 年, 提埃波罗已然成为一位资深画家, 创作出无数成功的大型画作, 其中包括用《旧约》主题 (1728) 给乌迪内 (Udine) 的总主教宫殿绘制壁画以及以《安东尼和克莉奥佩特拉》(Antony and Cleopatra, 1745 年) 为主题在威尼斯装饰拉比亚宫 (Palazzo Labia) 的墙壁。提埃波罗不费吹灰之力就揣摩到采邑主教计划方案中可能的视觉表现方式, 作为酬金的一部分将 12,000 弗罗林收入囊中。他和儿子多米尼科 (Domenico) 与洛伦佐 (Lorenzo) 于 1750 年来到维尔茨堡主教宫, 三年之后才返回家乡。期间他们在广阔的天花板上, 在大阶梯 (Grand Staircase)

和皇帝殿 (Kaisersaal) 的墙壁上画满了旷世杰作。

提埃波罗发挥想象力, 挥洒诗意, 在皇帝殿顶部壁画中描绘了比阿特丽丝由阿波罗的马车送去结婚的画面。在一房间的尽头, 他创作了壮丽的婚礼场景。提埃波罗运用颇似里戈的手法, 运用魔术师般的想象力, 描绘了雕塑裸体小天使打开流光溢彩的锦帘的场景——这一从平面到立体的转变天衣无缝——来表现历史上著名的结合。气质高傲而又完美无瑕的比阿特丽丝身着 16 世纪威尼斯最时髦的服饰, 跪在她红发配偶的身边, 而他英俊的脸庞表现出全神贯注聆听采邑主教祷告的严肃表情。采邑主教的侧面像令人想起了他在 18 世纪的继位者, 其身材、位置和通体的光辉使之毋庸置疑地成为画中的明星。一群贵族服侍前后, 他们高举证明巴巴罗萨 (Barbarossa) 为神圣罗马皇帝的双鹰旗。在祭坛旁, 皇家侏儒拾梯而上, 将软垫献给比阿特丽丝和另一组贵族。台阶引向下方的柱上楣构 (entablature), 这些柱子支撑着皇帝殿上方的墙壁——而这又是从壁画中的虚构世界到屋中现实的灵巧转变。整个作品是对建筑、雕刻和绘画的完美融合, 色彩丰富、形式优美、构图有力, 是受洛可可装饰启发的经典之作。

在此中世纪片段中, 除了亮丽的服饰展示以及典型的威尼斯文艺复兴建筑场景之外, 这一华贵的视觉盛宴还因其逸闻细节而光芒闪耀。画中随意而毫不羞怯的角色使严肃与幽默相协调。提埃波罗还展示了耶稣毫无生气的双腿悬荡在采邑教侯身后的十字架上, 这几乎是一种渎圣的行为, 而坐着的漂亮伴娘抱着家里的哈巴狗, 这是对温柔喜剧的研究之作。若把这些视为霍加斯式充满大量粗俗内容的讽刺画则不当, 但是, 至少提埃波罗可将其天赋的一部分用来判断某种情景需要多少的轻浮和随意。他魔术般地展现了如此壮观的场面, 将各要素调整为一个充满生机的整体, 在技术上已是炉火纯青。

对于他是如何创造这一杰作的, 人们至今仍



1752年 壁画 维尔茨堡采邑主教官皇帝殿 (Kaisersaal, Prince-Bishop's Residence, Würzburg)

有争议，油画素描和粉笔图样依然存在，但它们是如何运用的以及多米尼科和洛伦佐是如何协助的，仍然是个疑问。提埃波罗非凡的成就让作画过程中的平凡事实显得微不足道了。人们争议较少的，是

他在沉迷于女性魅力的时代对女性的颂扬。他笔下极为完美的女性和他的装饰风格对相对年轻的同时代人，如弗朗索瓦·布歇 (François Boucher) 都有着深刻的影响。

《蓬巴杜夫人》(Madame de Pompadour)

弗朗索瓦·布歇(François Boucher) 1703年生于巴黎,1770年卒于巴黎

提埃波罗创造了一个完美的女人,法国画家弗朗索瓦·布歇则为这一目标而孜孜不倦。路易十五(Louis XV)的情人蓬巴杜夫人(1721—1764),是当时最大的资助人,布歇则是她最喜爱的画家。路易十五时期特有的豪华而又充满想象力的装饰风格在他笔下得以成形。布歇不知疲倦、精于修饰,他对这一时期艺术的最令人难忘的贡献就是他绘制的其最大委托人的肖像画,这幅登峰造极的作品。

1723年,布歇赢得罗马奖,1727年,他游至意大利,在那里,提埃波罗的绘画给他留下了深刻印象。同时,华托和其充满想象力的“游乐画”(参见第190页)也让他受到启发,使他形成了充满活力的装饰风格,这种风格总能够以不变应万变。他不仅创作盛多,而且多才多艺,他曾给书籍绘制插图(包括莫里哀[Molière]的戏剧主题),曾作过壁毯的设计和装饰,也曾画过历史画。他丰富的想象力总能满足顾客轻松而富于想象的口味,也总能满足蓬巴杜夫人的口味。

蓬巴杜夫人生于让普瓦松德道伊(Jean Poisson d'Etoiles),1745年在凡尔赛宫举行的假面舞会上让国王迷上了她。她美丽而又聪慧,就在同一年冬天,路易封她为蓬巴杜侯爵夫人,在凡尔赛宫给她安置了自己的公寓并赐予她几乎无尽的荣誉。她在这一舞会上也遇到了布歇,后者后来成为她的顾问兼画师。他们的合作产生了一系列令人叹为观止的装饰效果,其中包括在她众多宅邸,尤其是贝尔维尔(Belleville)住所里的门头饰板、壁毯和瓷器的设计,内容是迷人的田园风光和常常以她自己为主角的轻浮的情色神话。在画中,她常被设计成维纳斯或女牧羊人,很少有直接以她为主题的肖像画。然而,一旦布歇为她画像,那便是登峰造极的精品。

布歇最大、最精美、最正式的蓬巴杜夫人肖像画创作于1756年。与此同时,蓬巴杜夫人被官方任命为玛丽·莱津斯卡(Marie Leczinska)王后的“宫中妃子”(dame du palais),这是留给社

会最高层女士的职位。这轰动一时的事件使蓬巴杜尔夫人和路易的关系转变为某种极为柏拉图式的关系,或许正是由此才产生了这幅看似冠冕堂皇的肖像画。在此布歇面对着一个微妙的问题:如何才能表现蓬巴杜夫人新的高贵身份而又不夸大事实呢?正如半个世纪前里戈用谨慎的笔法表现路易十四一样,布歇用隐现结合的方法来表现蓬巴杜夫人的形象。

布歇笔下的蓬巴杜夫人处于闺房之中,端坐在散布着枕头的矮床上,身着艳丽亮眼的缎子长裙,其上饰有花和丝带。她不仅体形完美,堪称典范,而且在时尚和教养方面也堪称完美。不远处是她的书桌,印章、钢笔和纸都刚刚使用过。她刚刚阅读完毕,抬起头来,而散在一旁的图画、书本、地图、草稿和她自己蚀刻版画的画稿都暗示着她的艺术性、鉴赏力、读写能力和广泛兴趣。路易的西班牙猎狗咪咪(Mimi)在一旁期待着她的注意,慵懒的神态酷似其主人。她已施粉黛的完美脸庞所显现的神情神秘莫测却又极为生动坚定。她凝视着书册(观者可从镜中的映像看到),或许是在考虑如何才能劝说国王消除对当时先进思想家的抵制,从而支持百科全书的出版。

尽管这幅作品的素描稿流传下来的极少,但如同里戈和提埃波罗一样,布歇也用素描和对生活的观察来完成画作的。蓬巴杜夫人很有可能把裙子借给了布歇。布歇多次将蓬巴杜夫人的形象绘于其以神话为主题的作品中,他们的联系十分频繁,熟悉程度以及对生活的观察对蓬巴杜夫人面部的描绘起了作用。

蓬巴杜夫人一向对时尚十分敏感,她对国王的情与对艺术的爱并驾齐驱,直到离开人世。去世时,她已聚积了足以装满若干个博物馆的财富,其财物的拍卖持续了八个月之久。布歇继续担任国王的御用画师和皇家艺术学院的院长。但随着她的逝去,他也失去了最喜爱,也最激发他的灵感的资助人。



1756年 画布油画 211×157 厘米 (83×62 英寸) 慕尼黑老比纳克绘画馆

然而，布歇绘画与该时代的完美融合引起了反对势力的回应，不得不居于下风。新古典主义者善于说教且又审慎的绘画是布歇绘画的对立面，布

歇的画如同所有的感官享受一样，在它欢愉的表面和裸露的肉欲中，注定是昙花一现。

《克鲁兹教堂废墟景观》(View of the Kreuzkirche in Ruins)

贝尔纳多·贝洛托(Bernardo Bellotto) 1721年生于威尼斯,1780年卒于华沙

贝尔纳多·贝洛托是卡纳莱托的侄子和门生,在描绘德雷斯顿(Dresden)的克鲁兹教堂时,他创造了骇人的恐怖气氛和令人紧张的破坏场面。在该幅画中,他预见了古代、中世纪和现代的各种毁灭情景对18、19世纪观众的吸引力。而且,画中满目疮痍的钟塔直接撞向观众的视线,这种突出死点(dead-center)的方法在穿越数个世纪之后,仍是现代人常用的手段。

贝洛托是他那位著名叔父的主要助手,1740年他与卡纳莱托决裂后去了罗马,在1747年之前一直描绘意大利城市景观。在艺术家四处游历的时代,贝洛托所到之处尤多。从1747到1758年,他为奥古斯特三世(August III)、波兰国王和萨克森选帝侯(Elector of Saxony)描绘了德雷斯顿的美丽广场和精美建筑,在1759和1761年间他为维也纳的玛丽亚·特蕾莎(Maria Theresa)女王的宫廷和慕尼黑的巴伐利亚选帝侯(Elector of Bavaria)的宫廷提供与此类似的服务。之后,1761年至1766年他回到德雷斯顿并在学院任教,同时继续记录着这个可爱的巴洛克风格的城市风光。他的最后岁月(1767—1780)是在华沙的斯坦尼斯劳斯·奥古斯都宫廷(Stanislaus Augustus)度过的,在那里,他表现城市景观的最后作品虽没有打破既定习俗,却日益表现出不合常规的现实主义。

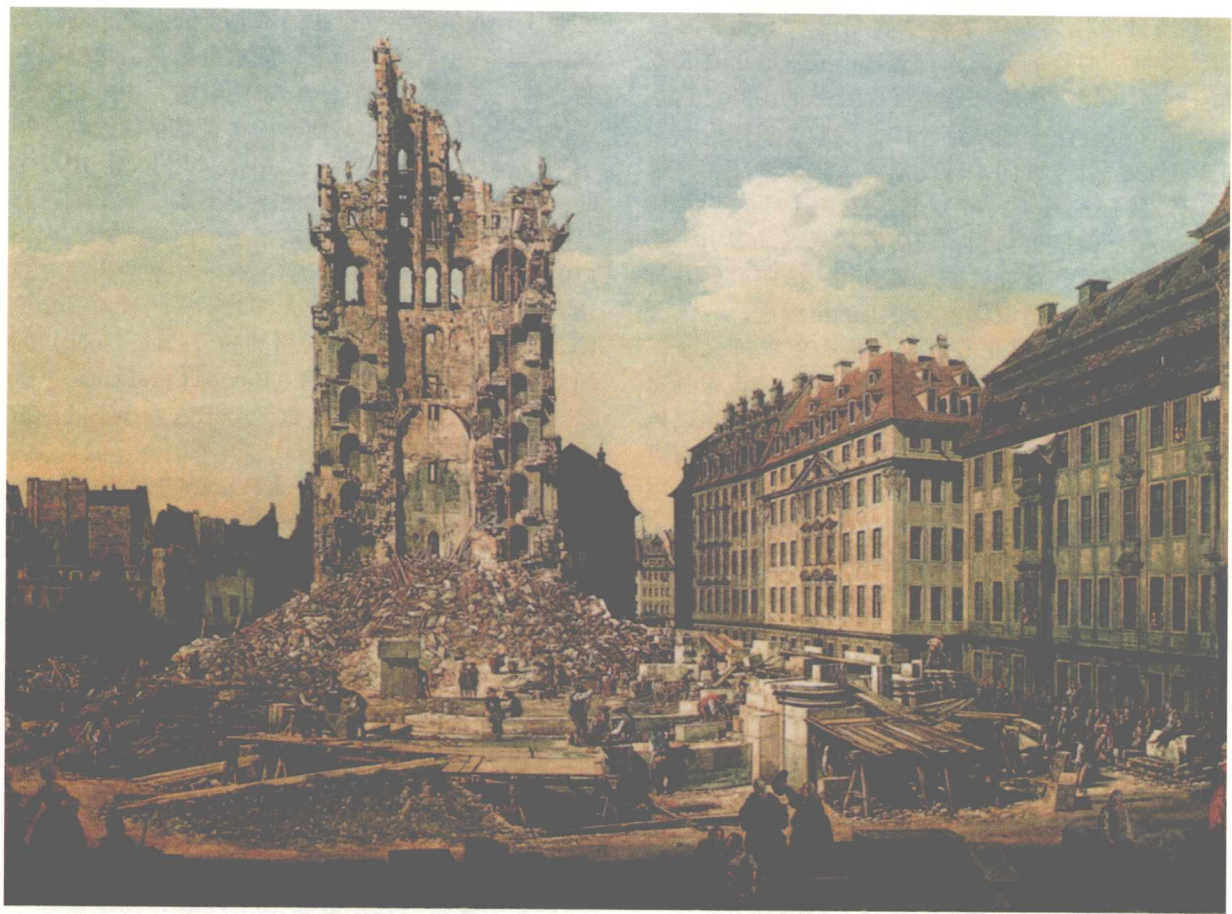
在贝洛托第二次驻留德雷斯顿期间,这座城市的部分建筑在七年战争(1756—1763年)中已被毁坏。古老的克鲁兹教堂已焚为平地,只有钟塔尚存。1765年6月22日,连绵大雨和建筑不良的地基使钟塔倒塌,这样一来,将钟塔包括在内的重建方案终告失败。贝洛托被这一景象所吸引,着手描绘废墟景观。当时人们主张手工拆除这一废墟,因为人们认为用炸药过于危险。

那时,贝洛托即将离开德雷斯顿前往波兰,在这最后一幅描绘该城市的画中,他创造了职业生涯中最引人瞩目的图画。利用数学透视(mathematical perspective)标准仪器,他引领观众进入了一个崭

新的体验:一个在战争和自然的联合力量下摧毁的人造建筑,森然直逼我们的视野。贝洛托在这幅画的前景中展现了为重建克鲁兹教堂而堆积起来的设备和材料,这一场面让人想起他叔叔的作品《石匠的工作场》(参见第193页)。与高大的残骸相比,一小队石匠以及右边的围观者都显得相形见绌。但是,尽管描绘的是繁忙的景象,这里的主题却不是建设,而是破坏。看不见的窗户给灰色的天空镶上了边框,整个结构让人想起了一幅骨架,这一风格的使用早于卡斯帕尔·大卫·弗里德里希(Caspar David Friedrich)近半个世纪。但贝洛托的克鲁兹教堂没有弗里德里希画中已毁教堂表现出的宗教上的暗示,而是以一个现代画家不带个人感情的现实主义风格来描绘的。贝洛托在这幅画中表现的不是多愁善感,而是彻底的严肃。画中,一个工人正沿着一架奇长奇险的梯子拾级而上,而其他的人摇摇欲坠地站在钟塔尚存的墙顶上,这一景象暗示着危险时刻都会降临。贝洛托早前曾在德雷斯顿为矗立着的克鲁兹教堂画过景观图,或许他有意为之再画一幅悲剧性的对照图。他毫不吝惜地将此画的重点放在了残砖碎瓦上,这与他通常对城市美丽宽阔街道的描绘形成了截然不同的对比。

贝洛托的工作风格有条不紊,却不像建筑师那样将建筑物的设计作为主要对象。他把对自然的随意素描结合在一起设计对象,通过使用暗箱来详细设计主题和确定透视效果,再对素描中的构图加以改进,然后将设计转到画布上。他的色调总是十分柔和。在这幅画的创作中,为了与这一灾难的不期而遇相呼应,他更加严格地限制了颜色的使用,黄褐色和灰色极少被红色和白色的朴素装点所打破。

或许因为当今我们对德雷斯顿在二战中的命运有所了解,我们才对这幅画有了不同的反响。然而,包括于贝尔·罗贝尔(Hubert Robert),绰号“废墟罗贝尔”[Robert des Ruins],1733—1808)、康斯塔伯(Constable)、弗里德里希和特纳在内的



1765 年 画布油画 80×109 厘米 (31×43 英寸) 德雷斯顿美术馆 (Gemäldegalerie, Dresden)

一脉相承的画家绘有众多或真实或想象的废墟景观，在这些作品中，这幅画可谓开先河之作。而且，画中一再突出的纵向线条以及远方与画面边缘之间产生的紧张气氛，使画中之景跃然纸上，这一点是

现代风格的体现。贝洛托朴实而传统的城市景观的画风影响了库尔贝和印象派的风景画，而他这幅古怪而让人不安的画作也使他跃入了现代派的轨道。

《卡德伊德里斯山，林伊考湖》（*Cader Idris, Llyn-y-Cau*）

理查德·威尔逊（Richard Wilson） 1713年生于彭纳戈斯（Penegoes），1782年卒于科龙门第（Colomendy）

当贝洛托为克鲁兹教堂倒塌记录下荒凉之景时，与他同时代的英国人理查德·威尔逊正在北威尔士的边远地区描绘那些古怪而荒凉的山脉，这些山脉收于画作之中还是第一次。如此，威尔逊改变了风景画的创作方向，转而描绘大自然中广袤而魅力无穷的辽阔区域。在威尔逊去世十年之后，18世纪上半叶渐已被众画家遗忘的风景画又吸引了欧洲的众多画家。这样说来，理查德·威尔逊到其祖国乡间的宁静远足堪称艺术史上的里程碑。

威尔逊出生于北威尔士，是一位牧师之子，他曾在伦敦学习古典文学，后又跟随一位肖像画家学艺。1735年他开始独立作画，1737年起尝试风景画的创作。1750年，他旅行至意大利，受到克劳德古典主义思想的启发，放弃了肖像画而转向创作风景画。他充满道德价值观和尊严的作品吸引了泛游欧洲的英国绅士，如壮观的罗马古迹一样使他们陶醉。然而，当威尔逊于1756年回到英国后，他坚决抵制英国人对外国画家尤其是意大利画家的偏见，坚决反对他们对轻浮空洞的洛可可作品的偏爱。威尔逊致力于古典主义，18世纪60年代的威尔士返乡旅程似乎让他有所顿悟。

是什么促使他踏上返乡之旅的呢？是生他养他的故乡和故乡的旧友。当时的哲学和社会思潮或许也是促使他这样做的原因。远离尘嚣、与世隔绝的山脉是威尔士的天然堡垒，因而在英国大众的想象中，威尔士一直是一方未受尔虞我诈的城市生活所玷污的净土。对英国人来说，这一野性未驯的自然景象已经成为自由的象征。

尽管18世纪60年代有不少有关威尔士的记载，但对游客来说，那里过于遥远偏僻，因此英国能一睹其容颜者少之又少。或许是为了为威尔士风光开发一个潜在的市场，威尔逊在威尔士北部层峦叠嶂的山中跋涉，描绘出一系列不同凡响的风景画。他去过的地方包括英格兰和威尔士的最高峰斯诺登峰（Snowdon），严冬的狂风将冰蚀顶峰吹得寸草不生。他还去过卡德伊德里斯山以及山顶附近的火山湖林伊考湖。这个没有人烟甚至寸草不生的偏僻

之地成为威尔逊第一个描绘威尔士的主题，对他来说，这是一个真正的挑战。威尔逊没有沿用他制定的古典主义风格方案——前景中有树，中景是湖，以使构图与后景平衡，他不由得将其目睹的情景画下来。他从美尼德莫伊尔（Mynydd Moel）山坡上的一处俯瞰火山口。虽然他不得不添加散落的巨石（他需要前景），但他如实描绘了冰湖风光。火山口的边缘直冲向无云的天空，这一朴素的表现方式让人想起了贝洛托画中让人挥之不去的景象（参见第203页）。远方是克雷格高赫（Craig Goch）的峭壁，更远处是卡迪根湾（Bay of Cardigan）。远景绵延而无尽头。威尔逊寓无穷于这方小小的画布上。

虽然这幅画没有将令人叹为观止的美景一揽其中，但却表达了主观的体验，这与威尔逊早前的理性创意大相径庭。而且，尽管该画在表现这一迷人禁地时多为概括且节省笔墨，然而，它萌生了一个新的现实，即个人对大自然的反映。这是一个反映大自然的气势和力量及其异常之处的新的信息。尽管威尔逊自己没有屈服于自然界无法抗拒的气势，他画中的人物却如后代画家一样，向自然界俯首称臣。为强调此地利于观察的景色，威尔逊画了一位正用望远镜眺望地平线的男子。他似乎要向后跳去，或许是因为所看到的景象让他大吃一惊。这是一个体验极致之景的早期浪漫主义者。

威尔逊把卡德伊德里斯山的第一稿卖给了威尔士的一个贵族朋友，但他的威尔士风景画未能找到理想的观众。威尔逊笔下死火山或许具有象征意义，因为十年之后沃莱尔（Volaire）和德比的莱特会因描绘爆发的维苏威火山而扬名，下一代画家特纳和弗里德里也会捕捉到阿尔卑斯山的令人敬畏的气势。不久之后，大火灾、爆炸、风暴和毁灭会成为浪漫主义艺术中的家常便饭。威尔逊由于根植于18世纪太深而难以自拔，但他所走出的这一步使他的贡献既独到又大胆，理应令人钦佩。



约 1765—1767 年 画布油画，48×71 厘米（19×28 英寸） 伦敦泰特美术馆（Tate Gallery, London）

《气泵里的鸟实验》（*An Experiment with a Bird in an Air Pump*）

德比的约瑟夫·莱特（Joseph Wright of Derby） 1734 生于德比，1797 卒于德比

理查德·威尔逊在威尔士山脉上的探索标志着风景画的一个新起点，而他年龄小些的同时代人德比的约瑟夫·莱特创作了一幅匠心独具的作品。

《气泵里的鸟实验》是幅创新之作，它既有风俗画的痕迹，又有肖像画和历史画的影子。画中描绘的是在一个月夜，一群业余爱好者和朋友们聚在一间灰暗的屋子里观看用一件新装置——气泵进行实验的情景。这个实验是这样的：当空气从钟形玻璃罩中抽出的时候，罩中的凤头鹦鹉会跌落下来。整幅画中，莱特把直接的新闻式报导和高度的戏剧性融合在一起，将他身边平凡的现实描绘成为一个永恒的故事。

莱特从肖像画家托马斯·哈得逊（Thomas Hudson）那里学艺归来，回到他的家乡德比（Derby）以作画谋生。德比作为生产制造中心，曾积极鼓励当时的科学和文化活动，而莱特在这两个领域都有所涉足。在18世纪60年代中期，他参加了一个团体，即在18世纪70年代为人所知的“月亮社”（Lunar Society）。在每月最接近满月的某个星期一，会员们观看并讨论有关天文学、化学、电学和医学的实验。这一团体包括陶器制造商约西亚·韦奇伍德（Josiah Wedgwood），对蒸汽机进行关键性改良的詹姆斯·瓦特（James Watt），查尔斯·达尔文（Charles Darwin）的祖父、内科医生兼诗人伊拉斯谟斯·达尔文大夫（Dr Erasmus Darwin）和著名化学家、牧师和政治理论家约瑟夫·普利斯特里（Joseph Priestly）。

已经普及的科学仪器让这群才华横溢者大喜过望，这些科学仪器包括望远镜、天象仪（用于观察行星的运行）和气泵，它们成为这些人士的收藏之物。他们涉猎的范围包括地质学、植物学、医学、考古学和天文学。启蒙运动的参与者强调理性并试图对现存思想和体系进行重新评价，他们与月亮社等个人和团体重新塑造了人们的世界观并对自己在这个世界观中的地位有了认识。

德比的莱特的好奇心促使他成为月亮社的一

员。很可能出于同样的好奇心，他参加了苏格兰天文学家詹姆斯·费格森（James Ferguson）的科学讲座。1762年，这位天文学家曾造访德比并表演了气泵实验。莱特根据这一经历所进行的创作使观众有身临其境之感，但这一戏剧性场面是对艺术的肆意纵情与对自然的细致观察和对美术史的极大尊重相结合的产物。从卡拉瓦乔及其诸多追随者中莱特得到启示，他将这一场景设在烛光与月光中，用鲜明的明暗来展示整个事件。受伦勃朗在莱顿（Leiden）的追随者的影响（即所谓“荷兰小画派”[*finjschilders*]，以盖瑞特·道[Gerrit Dou]最著名），莱特形成了自己表达流畅、严谨细致的现实主义风格。

画家以其朋友和邻居为模特，创造出年龄、理解能力和性别各有区别的人物原型，为我们提供了一个真实可信的生活片断。可以看出，左边的一对年青人正眉目传情，差不多将实验抛在脑后了。而右边的几个小女孩却正为她们的宠物——凤头鹦鹉（莱特在受托创作一幅肖像画的时候知道了这种鸟）的命运而哭泣。孩子的父亲正试图给她们讲现实往往比想象更为残酷的道理，或是在讲空气并不会全被抽出，并以此来安慰她们。这是一幅扣人心弦的场景——此时只有戴假发的业余爱好者和他身旁的年青人全身心投入实验中，认真听取头发蓬乱的老人通过实验对其论著的讲解。在右方，另一位先生陷入沉思，他或许在思考就生命、死亡和人类在事物发展规律中的地位而言，这次演示更深层次的意义。

尽管这幅画展现的是具有启蒙意义的科学方法，然而，以现代人的眼光，这幅画的社会态度却是反动的。德比的莱特再现了当时社会对男女地位的看法（至少是在画中）：男子思考推理，女子善感多情，他是最早体现这一思维方式的画家之一。华托作品中的情侣相互之间彬彬有礼，看不出男女之别，而提埃波罗与布歇作品中的女性又何等神采飞扬，他们与莱特的作品真有天壤之别！在这幅画



1767—1768 年 画布油画，183×244 厘米（72×96 英寸），伦敦国立美术馆

中，女性被边缘化，也就是说，被置于人类事件的外围。在表现这种态度的转变方面，莱特要先于大卫在《霍拉提兄弟之誓》（1785，巴黎卢浮宫）中表现的性别差异近二十年。然而，在这幅画中，莱

特取得的成就远不止这一点。这幅画对于他所生活的彼时彼地来说都是独一无二的，它是一幅永恒的时代剪影，是史上最值得纪念的画作之一。

《受狮子袭击的马》(Horse Attacked by a Lion)

乔治·斯塔布斯 (George Stubbs) 1724 年生于利物浦, 1806 年卒于伦敦

乔治·斯塔布斯以描绘大自然凶猛残忍的一面著称, 他是最早以此为绘画主题的画家之一, 他所创作的《受狮子袭击的马》是这一主题的典范之作。一匹白色牡马被狮子追到悬崖边, 后腿直立停止前行, 转身抵御跃上其背的狮子。它遭袭的侧影是力量、恐惧和骇人之美的象征。与华托的温柔美梦不同, 这是一个充满强烈情感的噩梦。

上述文字描绘的是一位以冷静客观闻名的画家的作品。斯塔布斯生于利物浦, 15 岁时师从一名名气不大的画家, 短暂临摹习作之后他便以创作肖像画独立门户。1750 年, 他在约克绘制解剖构造图。1754 年, 他去了罗马。回到英格兰后, 他用了四年时间 (1756—1760) 在林肯郡 (Lincolnshire) 的马厩里解剖马并于 1766 年出版了著名的《马的解剖结构》(Anatomy of the Horse)。在爱马士绅和贵族的支持下, 斯塔布斯创作了一幅生动的画作, 描绘了各种微妙而又具原创性的形象, 如传种母马、赛马和骑师。1774 年他进入皇家艺术学院, 作为动物画家自己身份卑微而才华又不为社会承认, 他对此感到愤愤不平。

和德比的莱特相同, 斯塔布斯拓展了动物画的领域, 远远超过了传统肖像的范畴, 在这方面, 他的确堪称天才和始作俑者。他的作品《受狮子袭击的马》在他描绘野生动物的画作中气势最为雄浑。其画作很少以古代作品为模型, 而这一作品却是其中之一 (该画源于一尊罗马雕塑, 原型为希腊时期的一尊狮子袭马雕塑, 当时在罗马市政厅 [Palazzo Senatorio] 的庭院中展出), 但也有可能是在真实经历的基础上创作的。在从罗马归国途中斯塔布斯曾在摩洛哥的休达 (Ceuta) 停留过。据说他在那里曾目睹过月光下一只狮子追随并袭击一匹北非牡马的情景。不论他的灵感是来自个人经历还是古代原型或二者兼而有之, 这幅画最根本的主题就是未驯的野性: 追逐者和被逐者卷入了一场激烈的殊死搏斗之中。

斯塔布斯通过借助于古代原型, 第一次以艺

术而非天性来更直接地决定他的想象力。当然, 画中体现的场景似乎略显夸张。其中的马不是经过良好训练的家养的马, 那些马对马夫装上的马鞍、马勒和马具只有顺从。这里展现的是一个充满活力、气宇轩昂的兽类, 将它最本质的形式完全展现了出来, 它躯体紧缩, 将全部精力集中在与强大对手的这场可怕的搏斗上。

哲学家兼政治理论家爱德蒙·柏克 (Edmund Burke) 在其论文集《关于崇高和美丽理念之源的哲学探究》(A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful) 中就提出了相关观点, 这要比斯塔布斯风格的转变早六年。他在文中指出: “任何形式中能够让人产生痛苦和危险思维的东西, 也就是说, 任何类型中的骇人的东西……都是崇高的源泉。”通过引用《约伯记》(Book of Job) 中的话, 他进一步发现, 与拉车的并不崇高的动物相反, “马的脖颈有雷之形, 它鼻孔的喷气之威使人惊惶, 它发出的猛烈的怒气将地吞下……惶恐与崇高在一起燃烧”。

是阅读柏克的作品使斯塔布斯改变了自己的观念吗? 或许如此, 但更有可能的是, 如后世艺术家一样, 斯塔布斯是独自被自然界中更为野性的力量吸引住了。斯塔布斯的一般作品在对现实的细致分析和再现上都极为冷静客观, 但他一直对马和狮子的主题颇感兴趣, 在 1760—1772 年间, 他创作的有关这一主题类似作品不下五次。

这里展现的作品以夜晚为背景, 这与他在摩洛哥的经历最为相似。而且, 画中一个突出的危岩表面和翻涌滚动的乌云使风景本身就显得野性十足和躁动不安。当斯塔布斯 1772 年放弃他自己在这一主题上的处理方法时, 他的方法已是将来成为燎原之势的最早的一簇火花。他将最原始的挣扎寓于简洁明了的形式中, 把原始过去、如梦的现在与后世的迷恋结合起来。自然界的伟大力量越来越多地吸引了欧洲的艺术家。科普利 (Copley) 陶醉其中 (参见第 214—215 页), 稍后的画家如席里柯



1770 年 画布油画 102×127 厘米 (40×50 英寸) 纽黑文耶鲁大学美术馆 (Yale University Art Gallery, New Haven)

(Géricault)、德拉克洛瓦 (Delacroix) 和特纳也把他们浪漫的想象以绘画表现出来，画中充满了暴

风雨、灾难和骏马的形象。

《饰演普鲁小姐的阿宾顿夫人》(Mrs Abington as 'Miss Prue')

约书亚·雷诺兹爵士(Sir Joshua Reynolds) 1723年生于普利姆顿,1792年卒于伦敦

有时,艺术家不必孜孜以求也能有所建树。约书亚·雷诺兹爵士就是如此。在创作这幅给好友——演员阿宾顿夫人(Mrs Abington)所作的私密而漫不经心的肖像画时,他自然没有刻意追求大型历史画的画风,而他将这种画风尊为油画创作的巅峰。雷诺兹没有拘泥于创作这种浮华肖像画所需的传统技法,而是用最鲜活、最大胆的笔触创造出一位上流社会美女的肖像。阿宾顿夫人趴在椅背上,吮着拇指,睁大双眼茫然地望着前方,但她的双眼却炯炯有神、迷人心魄。雷诺兹是第一位将女子姿势摆得如此不淑女且充满挑逗意味的艺术家,当时无人敢再试牛刀。雷诺兹多次打破戒律,他有许多作品都是开先河之作,因此他知道何时何地能够打破藩篱。

18世纪70年代,雷诺兹正处于人生巅峰。1740年,他从德文郡来到伦敦市跟从托马斯·哈得逊(1701—1779)学画,后者后来成为德比的约瑟夫·莱特的老师。1743年,雷诺兹已经开始独立作画,内心充满雄心壮志。他想把肖像画技法提高到历史画的高度,于是前往罗马学习此道。1750年至1753年间,他研究了米开朗基罗、提香、拉斐尔和卡拉契的绘画,并学习了“宏伟风格”。他认为这一风格最适合于历史画创作,它是建立在普遍性而非特殊性、完美事物而非现实的基础上的。从伦勃朗的作品中,他学会了对人的“解读”。雷诺兹就像一块巨大的海绵,他的视觉积累无穷无尽。时至1755年,他已经创作了100幅肖像画。社会上他认为有意义的各色人等都成为其画中人:穿制服的士兵、贵妇、母亲和孩子、作家、知识分子、交际花以及男女演员。

雷诺兹促进了皇家艺术学院的创建,而且当学院在1768年建成时,他成为其第一任院长。1769年,他被封为爵士。1769年至1790年间,他发表了《艺术讲座》(*Discourses on Art*)并阐释了其艺术原则,包括对艺术大师的效仿以及“宏伟风格”的应用。作为英国画派公认的领袖,他才华横溢、学识渊博、

富于创造力。他在大量肖像画中运用古典背景和神话装束达成了他期望中的壮观景象。

但是他还擅长把握创新的时机,例如在给阿宾顿夫人作画的时候。这位已经34岁的伦敦名角曾经当过卖花女和妓女,以其美貌与高贵时尚而闻名。1769年至1770年间,她成功地在康格里夫(Congreve)创作于1695年的剧作《以爱还爱》(*Love for Love*)中饰演乡村少女普鲁小姐(Miss Prue)一角。此剧是复辟时期(Restoration)创作的若干喜剧之一,这些喜剧于1770年又重新上演。这正是雷诺兹所颂扬的角色,作画时间据载是1771年3月。

雷诺兹在此面临着双重挑战:如何既能保持画中人真实身份又能把她饰演的角色包含其中呢?刚从乡下来的普鲁小姐既充满活力又个性率直,在剧中既遭到引诱又受到教育,学会了和所有有教养的人那样满口谎言。阿宾顿夫人本人就很可爱,很适合扮演这个角色,但她将风格独到的个性融于角色之中。她所扮演的普鲁小姐没有穿农妇的衣裙,头发盘起,精制的衣裙荷叶边和黑色丝制腕带都是最新的伦敦时尚。

但是普鲁小姐不甚检点,对文雅举止视而不见,所以阿宾顿夫人的扮相是她趴在椅背上,若有所思地吮着拇指的情景。考虑到避免粗俗,这个姿势对雷诺兹来说极为合适,更使整幅画生趣盎然。在这场剧中,普鲁小姐还在学习处世的道理。通过横向和纵向的排列以及各处用适当的对角线进行强调,这幅画紧凑、直白且落落大方。雷诺兹把其中的爽快、活力和谐趣表现到了极致。奇彭代尔式(Chippendale)的椅子把阿宾顿夫人小狗遮住了一部分,它徒然地怒视着侵入者,而普鲁小姐这一角色让阿宾顿夫人成功地掩饰了自己的水性杨花。

这幅肖像是18世纪艺术对女性性欲最后、最有趣的作品之一,之后无论在英国画坛还是在欧洲画坛都没有这方面的效仿者。18世纪下半叶,带有更高道德标准的严谨的古典风格、复兴的家庭观



1771年 画布油画，76×73厘米（30×25英寸） 纽黑文耶鲁英国艺术中心保罗·梅隆藏品（Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven）

和严肃性成为主流。这一对古典主义的偏爱长达一个多世纪，它使艺术家和资助人忽视了洛可可画作中的趣味。这对雷诺兹来说意味着更多宏伟庄重的

画像，其画风残存只能在讨人喜爱而鲜活的儿童画像中得见了。

《幽会》，又称《突袭城堡》，选自《爱情历程》(*The Meeting, or Storming the Citadel, from Progress of Love*)

让—奥诺雷·弗拉戈纳尔 (Jean-Honoré Fragonard) 1732 年生于格拉斯 (Grasse), 1806 年卒于巴黎

在雷诺兹画完展示阿宾顿夫人轻佻本性的肖像画之后的次年，法国画家让—奥诺雷·弗拉戈纳尔为法王路易十五 (Louis XV) 的最后一个情妇杜巴里夫人 (Madame du Barry) 完成了一组展示其风月情欲的画作——《爱情历程》。与路易十五的上一个情妇蓬巴杜夫人 (以时尚和品味高雅著称) 不同，杜巴里夫人因拒绝接受十八世纪的装饰效果而声名狼藉，这一装饰效果现已被公认为现存该世纪最伟大的佳作之一。同样不幸的是她比路易活得长，因此注定在法国大革命中死于非命。

弗拉戈纳尔作画伊始可谓一帆风顺。他先随夏尔丹、后随布歇学画，从师学艺不长时间他就于 1752 年荣获罗马奖并于 1755 年来到意大利。1765 年他的作品《科列索斯舍身拯救卡丽尔荷》(*Coroseus* [应为 *Coreseus*, 原文疑有误——译注] *Slays Himself to Save Callirhoe*, 巴黎卢浮宫) 被人以国王的名义买下，这使他成为皇家美术学院中的一员，且得到“国王画师” (*Peindre du Roi*) 的头衔。尽管弗拉戈纳尔得到了官方认可，他的大部分绘画生涯仍是为私人顾客作画。他把对绘画的精通、丰富的想象力和强烈而富有诗意的洞察力应用于文学和古典主题，其诸多带有生动情侣场景的绘画使之成为装饰时尚的巴黎会客厅的理想画家。

路易十五的生活从布歇走红时 (参见第 200 页) 就改变了。1764 年，蓬巴杜夫人去世，四年后，他的皇后也离开了人世。68 岁的国王遇见了让娜·贝库 (Jeanne Bécu, 1743—1793)，她是位高雅的交际花，有着传奇的情色天赋。她对国王百般献媚，不长时间国王就在 1769 年将她下嫁给了纪尧姆·杜巴里伯爵 (Comte Guillaume du Barry)，因此作为新的伯爵夫人，让娜·杜巴里就可出入宫闱之中了。1770 年，她在卢维西安 (Louveciennes) 建造了一个最新样式的古典主义风格的城堡，弗拉戈纳尔被选中来装饰它。他负责在半圆形游艺室的四大张画布上创作表现“爱的四个时期”的画作。据说这些画完成于 1772 年。对游艺室来说，有什么能

比爱的游戏更合适的主题呢？

他的作品《幽会》也称为《突袭城堡》。在这幅画中，一位女子美若玩偶，胸脯凝脂般丰美，身着华丽的缎裙，远处传来的声音让她一惊而起。在另一边，一位青年男子爬上梯子前来幽会。弗拉戈纳尔采用了布歇的暗示肖像画技法，用心上人的角色暗示杜巴里夫人，而以这位心急如焚的情人则暗指国王 (被极大地年轻化了)。画作的场景设在由茂盛蔷薇和稀疏树丛装饰的花园中，占主体地位的是一尊神情轻蔑的维纳斯雕像。年轻人欲火焚身，而他的心上人又左顾右盼地找寻不明干扰，这使此画有了歌剧舞台上不同寻常的气氛。这对情侣神情紧张、面容姣好而且激情澎湃，展现出华托和布歇作品中不曾有过的情感力度。弗拉戈纳尔与其同时代人一样，将情感提高到了一个新的高度并将其寓于作品主题之中。

尽管弗拉戈纳尔有着新颖的主题诠释法，视觉效果也使人心醉，他的组画并未得到赏识。到 1772 年，杜巴里夫人已被严格限制进入这个“寻乐圣地”了。1773 年她将画作还给弗拉戈纳尔，尽管付给他 18,000 里弗 (livre)，但退画的真正原因不明。1774 年，她已替换上约瑟夫·玛丽·维恩 (Joseph-Marie Vien, 1716—1809) 创作的更为流行却缺乏生气的新古典主义绘画 (仍是相同的主题)。弗拉戈纳尔的洛可可风格或许已经过时，但他仍另有主顾，其中包括 1773 年邀请他去意大利的财政大臣贝格瑞·德·格兰库 (Bergeret de Grancourt)。杜巴里夫人急切地想嫁给国王，她或许是害怕弗拉戈纳尔精心制作的取乐画中国王的惟妙惟肖的形象会触怒国王本人或宫中人士。不管动机如何，她的雄心抱负一无所获。1774 年，路易因天花暴死。杜巴里夫人被捕并一度拘禁于一个女修道院。大约二十年之后，在 1793 年 12 月，法国大革命爆发，人们找出了这位已经 50 岁的女子并处绞刑。

如果弗拉戈纳尔的画留在卢维西安，它们就



1770—1772 年 画布油画 317 × 244 厘米 (125 × 96 英寸) 纽约弗里克收藏 (Frick Collection, New York)

不会在大革命的澎湃激情中幸免于难。他把这些免于劫难的画作带回了家中的画室，后来又去了格拉斯，在那里，他为画作加上了蜀葵镶板并增加了一幅名为《遐思》(Reverie)的画。这幅画描绘了一位孤独者，有人认为这是他对失去国王的杜巴里

夫人的报复。弗拉戈纳尔本人在大卫的保护下逃过了法国大革命。然而，由于没有主顾，他于1794年封笔。1805年，他被逐出卢浮宫，于1806年黯然离开人世。

《沃森与鲨鱼》(Watson and the Shark)

约翰·辛格莱特恩·科普利(John Singleton Copley) 1738 生于波士顿, 1815 卒于伦敦

尽管在18世纪美国画家地位不高,但他们也开始在国内外崭露头角。在此特别值得一提的是约翰·辛格莱特恩·科普利创作的一幅非同寻常的“历史”画。其画作《沃森与鲨鱼》描绘了这样一个故事:1749年,14岁的布鲁克·沃森(Brook Watson)在古巴哈瓦那湾被鲨鱼夺去右腿,随后获救。这幅画进一步拓展了历史画的疆界,将平民百姓的非常遭遇囊括其中。

科普利的创作从绘制肖像画开始,在波士顿名人约翰·汉考克(John Hancock, 1765年委托其进行创作)和保罗·里维尔(Paul Revere, 1768—1770年间委托其创作)的委托下,他在1766年将《亨利·佩勒姆和松鼠》(*Henry Pelham with a Squirrel*, 1765年,波士顿美术馆)肖像送往伦敦艺术家协会。约书亚·雷诺兹对他大加赞赏,并建议他赴欧提高画技。1774年,科普利多数时间待在意大利,而到了1775年,他在伦敦安顿下来。

在此,他遇到此时已是中年的商人沃森,沃森凭一条木腿游走于伦敦。沃森把他的故事讲给科普利听,并很可能委托创作这幅画,于是这幅扣人心弦的宏大作品诞生了。在宽大的帆布上,年轻的布鲁克·沃森变成了金发美少年,而他的救助者则有了圣经般的庄严。这一场景是在沃森获救近三十年后创作的,却仍然现场感十足。科普利效仿了本杰明·韦斯特(Benjamin West),后者在作品《沃尔夫将军之死》(*Death of General Wolfe*, 1770, 渥太华国家美术馆)中大胆描绘了身着当代服装的现代战争场景,而科普利的鲨鱼救命的主题不论是在过去还是现在都是独一无二的。科普利在改进历史画技法的同时,仍然保持了这段经历的真实性。该画1778年在伦敦皇家学院的展出完全征服了观众。一封发表在报纸上的读者来信称,此乃“鲨鱼余生”。这幅画展现了生动场面、惊险动作和生死搏斗,这些效果与展出地点的安全感形成了鲜明的对比。

为了使这一场景更有庄严感,科普利借用了

鲁本斯和拉斐尔的手法,采用了《圣经》中与水有关的主题。通过研究拉斐尔的草图《捕鱼神迹》(*The Miraculous Draught of Fishes*, 1515/16, 伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆),他为其画中的营救者找到了恰当的姿势。他还改动并使用了鲁本斯的《约拿与鲸》(*Jonah and the Whale*, 1618/19, 南锡博物馆)里船和鱼的总体布局。鲨鱼也很可能是在海怪基础上创作出来的,而非实物摹画。科普利通过多次素描设计出了姿势和表情,然后将整个构图绘在一张方形大纸上以便向画布上转移。

虽然这种方法井然有序,但这幅画仍不失激动人心之处。科普利选择了一个引人入胜的好视角,置观众于沃森和鲨鱼之旁。观众是在另一艘船上还是在码头上呢?不管答案如何,旁观者都成了主要目击者。赤身裸体的沃森成了弱者的化身,他漂浮在海水中的头发似乎要把他拖向鲨鱼张开的大口中,而他血淋淋的残肢则被淡化了。沃森的形象部分是创作,部分是古代形象的模仿,他既是独特个体又是创作原型,毫无疑问,他的身体是臆想的,但他的侧面轮廓却有写实的痕迹。

营救者被置于一系列平行的对角线之中,形成了若干组:拿着捕鲸钩的人正准备戳鲨鱼,两个男子在鲨鱼靠近之前伸出手来奋力去抓沃森。船上的男子则抓住其中一位年轻人的衬衣以使他免于落水(这艘船和庞大的鲨鱼相比,显得极其微不足道),这一点强调了他们自己身处的险境。在他们身后还有其他人,痛心的黑人水手也在其中,恐惧和同情之情掩饰不住、不能自己,一如这幅画的观者。

科普利将轻描淡写和夸张结合起来,通过写生素描和油画速写创造出大多数人物的形象,并给予这些人物恰如其分的细节刻画和可信度。然而,戳鲨鱼者和沃森的侧面像则是恐惧的象征(这与斯塔布斯的白色牡马不无相同之处,参见第209页)。科普利利用危险给人带来的普遍吸引力,采用了包括崇高、救赎以及救世在内的若干一统全局的主题。1789年,科普利成为皇家艺术学院的一员,在他



1778 年 画布油画 182×230 厘米 (71×90 英寸) 华盛顿特区国家画廊 (National Gallery of Art, Washington DC)

所选择的居留国家中曾显赫一时。尽管最后失去宠信，在债务缠身、籍籍无名中逝去，但他的名作《沃森与鲨鱼》仍然存留于其他艺术家的脑海中，否则

就不会有席里柯 1819 年的作品《梅杜萨之筏》(*Raft of the Medusa*, 巴黎卢浮宫)。

《马拉之死》(Death of Marat)

雅克-路易·大卫(Jacques-Louis David), 1748年生于巴黎, 1825年卒于布鲁塞尔

科普利为历史画重赋生机, 而法国艺术大师雅克-路易·大卫则使他笔下的任何主题都新意盎然。他对古代道德故事激动人心的描绘吸引了沙龙观众, 助燃了革命之火。然而, 他最大的成就则是为朋友、革命者马拉所作的纪念像。这是重大历史事件和私人亲密关系的产物, 它不属于任何简单类别, 作者不仅巧妙地将政治观点和肖像画结合起来, 而且纪念了一个历史事件并创造了一个神话。

1793年前, 大卫已成为法国最具创造力的艺术家, 其杰作精美无暇、教益深厚, 并带有新古典主义风格。大卫在布歇和维恩(其作品曾替代了弗拉戈纳尔为杜巴丽夫人所作的画, 参见第212页)一弟子的鼓励下, 历经三次失败终于在1774年获得了罗马奖, 随后他又在罗马作画五年。他带着他富丽堂皇的作品《波托茨基伯爵肖像》(*Portrait of Count Potocki*, 华沙美术馆)意气风发地回到巴黎, 该作品在1781年展出。他在肖像画和大型历史故事画上成功不断, 1785年创作的《霍拉提兄弟之誓》(参见第187页)成为其巅峰之作, 这幅作品是对古代历史、阳刚之气和爱国主义的赞扬。此后, 大卫参加了革命武装, 与丹东(Danton)、罗伯斯庇尔(Robespierre)和让·保罗·马拉(Jean Paul Marat)成为挚友。马拉是皇家科学院的落选人, 很多人都认为他是位苦恼、心存疑虑且自以为是的记者, 有坚定的殉道情结。他与大卫是如何相识的不得而知, 但在1789年攻占巴士底狱时, 二人已是密友了。

1792年, 大卫入选国民公会(National Convention), 很快就成了大革命中的艺术领袖。在7月12日, 他去探望马拉, 马拉因皮肤病而浸泡在浴盆中。次日, 夏绿蒂·科黛(Charlotte Corday)发现了浴盆中的马拉并把他刺死。大卫受命操办马拉的葬礼, 希望他的遗体能停放在浴盆里以供瞻仰。但是夏季的高温加速了遗体的腐败, 这一设想难以实现。于是大卫在画布上再现了这一场景, 创作出这幅永恒的纪念像。

大卫将他的对象置于近景, 描绘了裸体的马

拉刚被夏绿蒂·科黛刺杀后躺在围着床单的浴缸中的情景。马拉仍盖着毛巾布, 头向后垂去, 脸沐浴在光线中。他的嘴唇上带着一丝温和圣洁的微笑, 最后的气息如风散尽。一支鹅毛笔从他的手中滑落, 血刀躺在一旁。大卫改进了传统圣母怜子图的构图, 把一个混乱的暗杀场景转变成一个平静殉道者的画像。他通过纪实和象征的融合抓住了我们的心。他细心地将事实进行了加工修改, 没有一处地方看上去是假的。尽管马拉生前是一位干瘦的病人, 但在描绘其死亡的画中却有了修长强壮的臂膀, 原本粗糙的皮肤也显得光滑无瑕。他没有列出下一轮待处决者的名单(这是他的习惯), 而是在他临时书桌上的纸页上用法语写道: “你把这次分的钱(一位遗孀的抚恤金)交给一位五个孩子的可怜的母亲, 他的丈夫已经为祖国献出了生命。”为了进一步烘托情调, 大卫为他的朋友加上了一句简单而怜悯的题名和献词: “献给马拉, 大卫。”

1793年10月, 这幅画首次在卢浮宫展出, 次月交给了共和国国民公会。大卫对这幅简单的画发表了冗长的演讲, 表明他坚信这幅描绘为自由而殉道的画像将永世长存。尽管大卫的演讲仅是历史的一个注脚, 他的作品《马拉》却是历史中最值得纪念的画像之一。为了让观众确信马拉真得像死去的基督, 他故意改变了画中人的本性和性格, 从而迷惑了他们。从这一点来说, 大卫改进了里戈(参见第188—189页)行之有效的办法, 而马拉和他同时代的人前赴后继, 才颠覆了里戈作品《路易十四》所开辟的时代。

1795年, 马拉已经失宠, 这幅画像也归还给了大卫。与革命有瓜葛而声名狼藉的大卫得到了一个为拿破仑辩护的新角色。他笔下的拿破仑精美肖像成为华丽的宣传品, 但没有一幅和《马拉》一样融和了他的个人情感、直接体验、艺术知识与灵巧、可信、华丽的手法。在拿破仑垮台和君权复辟之后, 大卫带着他的作品《马拉》流亡比利时。尽管画家多次接到邀请, 但他再也没有回到法国。



1793 年 画布油画 162×124 厘米 (64×49 英寸) 布鲁塞尔比利时皇家美术馆 (Musées Royaux, Brussels)

第七章 十九世纪早期

1800—1850 年 克里斯托弗·里奥佩尔 (Christopher Riopelle)

1808 年，法国画家路易-利奥波德·布瓦利 (Louis-Leopold Boilly, 1761—1845) 开始创作他一生中最为复杂的作品之一 (私人收藏)。这幅画表现了热爱艺术者云集卢浮宫的艺术画廊来欣赏大卫画作的情景。大卫的这幅画中记录了四年前拿破仑加冕称帝的历史时刻 (1805—1807, 巴黎卢浮宫)。

在布瓦利这幅画中画中，拿破仑正拿着后冠，准备为约瑟芬皇后加冕，教皇庇护七世 (Pope Pius VII) 抬起手祝福本该由他施行而显然没能如愿的加冕举动。拿破仑之母——乐不可支的太夫人 (Madame Mère) 在骄傲地观礼。其实，当时她正在远离巴黎的地方。由于未能亲眼看到加冕典礼，这群观众都为这一历史时刻的再现 (部分虚构) 而陶醉。

布瓦利的作品突出了 19 世纪上半叶欧洲艺术的中心主题。美术成为公共展品，受到越来越多民众的观瞻。他们带着对新奇事物的渴望，涌入博物馆和展览会。美术不再以古代历史或神话为主题，也不以宗教的神秘故事为主题，而是用现实主义手

法表现当代发生的公众或私人事件。美术与其他艺术的关系日益密切，画家越来越有意识地借鉴其他人或其他的艺术形式 (在这幅画作中，布瓦利求得大卫的许可使用他的画)。同样，艺术史作为这个时代的发明，似乎为各种艺术潜能的挖掘提供了争论的场所，而新建筑如 1823 年卡尔·弗里德里希·申克尔 (Karl Friedrich Schinkel) 在柏林建造的老博物馆 (Altes Museum)，就是为了依照历史标准来展示艺术。一如大卫对加冕典礼所动的手脚，19 世纪的艺术现实主义也适当地偏离现实，而运用手段长期以来一直是艺术的基本组成部分，现代社会中的艺术同样如此。

这个世纪在革命中开始。这种革命每隔几十年就会重复一次，到最后经常是归结为战争。工业扩张和经济投机起了支配作用。国家对艺术的控制渐趋式微，随着艺术成为大众娱乐，艺术家们开始一只眼睛盯着市场，而另一只眼睛盯着媒体。库尔贝不是唯一费心算计哪幅画在哪里展出能使效益最大化，并且知道该什么时候适当暴露丑闻的画家。对丹麦画家威廉·本茨 (Wilhelm Bendz, 1804—1832) 来说，画家生活这个主题很有吸引力，他描绘画家同行迪特莱乌·布隆克 (Ditlev Blunck 1798—1854) 在其画室里对着镜子里的自己展示他的作品，就像展示给一位特殊朋友一样 (1826 年，哥本哈根国立美术馆 [Statens for Kunst, Copenhagen])。其他画家也同样地具有自我意识。德拉克洛瓦把画家描述为孤独并遭人误解的流放



布瓦利的《观“神”的民众》(The Public Viewing the “Sacred”, 1808) 用一种新现实主义燃起了公众对美术的热情。



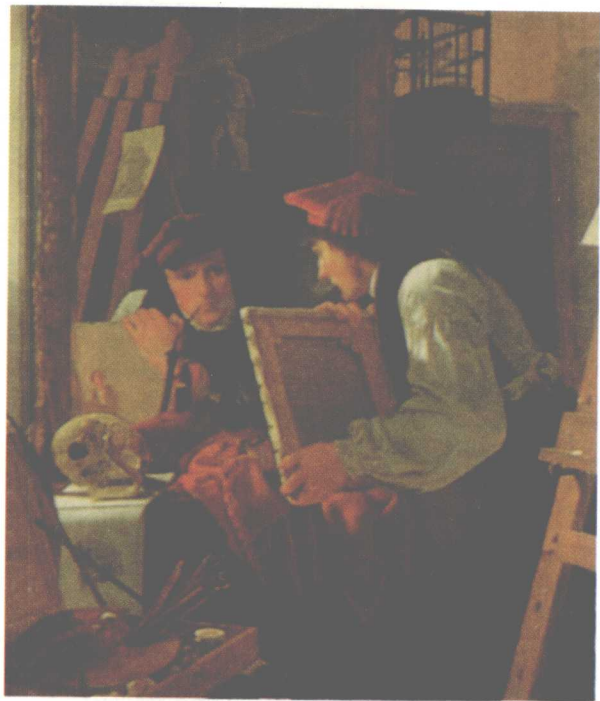
超级大胆的宣传：创作《拿破仑在不朽中醒来》（*Napoleon Awakened to Immortality*, 1845—1847）的吕德唤起升天的基督。

者。康斯塔伯和柯罗（Corot）把前期研究和后期制作加以区别，他们希望公众看到是制作精良的成品。特纳把成品画完成前创作最后一笔的日子变成一种戏剧性的演出，让公众看到伟大艺术家工作的样子。

新古典主义和浪漫主义，线条和色彩，德拉克洛瓦与安格尔，在早期的几十年里为了谁占上风而争斗，而到头来，特别是在安格尔的作品中它们几乎没有太大差别了。描述日常世界的自然主义成为占主导地位的创新派。在肖像画中，席里柯和吉罗代（Girodet）探索的是心理状态。风景画再次得到重视。西奥多·卢梭（Théodore Rousseau, 1812—1867）创作的《村庄》（*The Village at Becquigny*, 1857—1864，纽约弗里克收藏）取材自法国的乡村，对光线和大气现象观察细致，体现了对17世纪荷兰风景画画家的认知。米勒（Millet）

对于农民生活的刻画也同样带有文艺复兴式饰带上宏大的韵律。

在19世纪后叶新艺术潮流席卷法国很长时间之后，自然主义在美国仍然是一股强大的力量。然而，对自然的单纯描述已不是目的了，艺术家们寻求透过特定的瞬间去探索历史的和寓言性的回响。表面看来，弗朗索瓦·吕德（François Rude, 1784—1855）在1845年至1847年间创作的著名雕塑（费山乡诺瓦索公园 [Parc Noisot, Fixin]）好像是在描画在寒风凛冽的战场上，从寒夜中醒来的拿破仑向后撩斗篷的情景，但这并不是吕德的意图。在这里我们看到的皇帝，犹如复活的基督，觉悟到了自己不朽的荣耀。



正如本茨1826年创作的《镜中看画的年轻画家》（*Young Artist Examining a Sketch*）所示，画家本人的生活是很有价值的题材。

《宫女与奴隶》(The Odalisque with the Slave)

让-奥古斯特-多米尼克·安格尔 (Jean-Auguste-Dominique Ingres) 1780 年生于蒙托邦 (Montauban), 1867 年卒于巴黎

1835 年至 1841 年间, 安格尔在罗马的法国学院担任院长。任职期间, 他把主要精力投入到教学和管理中, 少有创作。早在巴黎时他就已接受资助人委托, 但直到任职的最后几年, 他才开始创作这些作品。第一幅作品完成于 1840 年, 尽管签名是 1839 年, 这幅作品却是他很久以前就答应阿让特伊的夏尔·马科特 (Charles Marcotte d'Argenteuil) 的。安格尔与马科特相遇于 1810 年, 当时马科特是拿破仑占领罗马时期的法国高官, 而安格尔是位正在奋斗打拼的年轻画家。随着安格尔年龄渐长, 他常感到与像马科特那样可靠、务实的人在一起更舒服, 尤其是当这些人是鉴赏家而非艺术家的时候。1810 年, 安格尔在为马科特画了一幅肖像 (华盛顿特区国家艺术馆) 之后, 他们就建立了长期的友谊, 一直保持通信, 这些都成为安格尔赖以发展的基础。他可以向马科特倾诉自己的烦恼, 接受他及其他少数人的批评, 并信任他的建议。

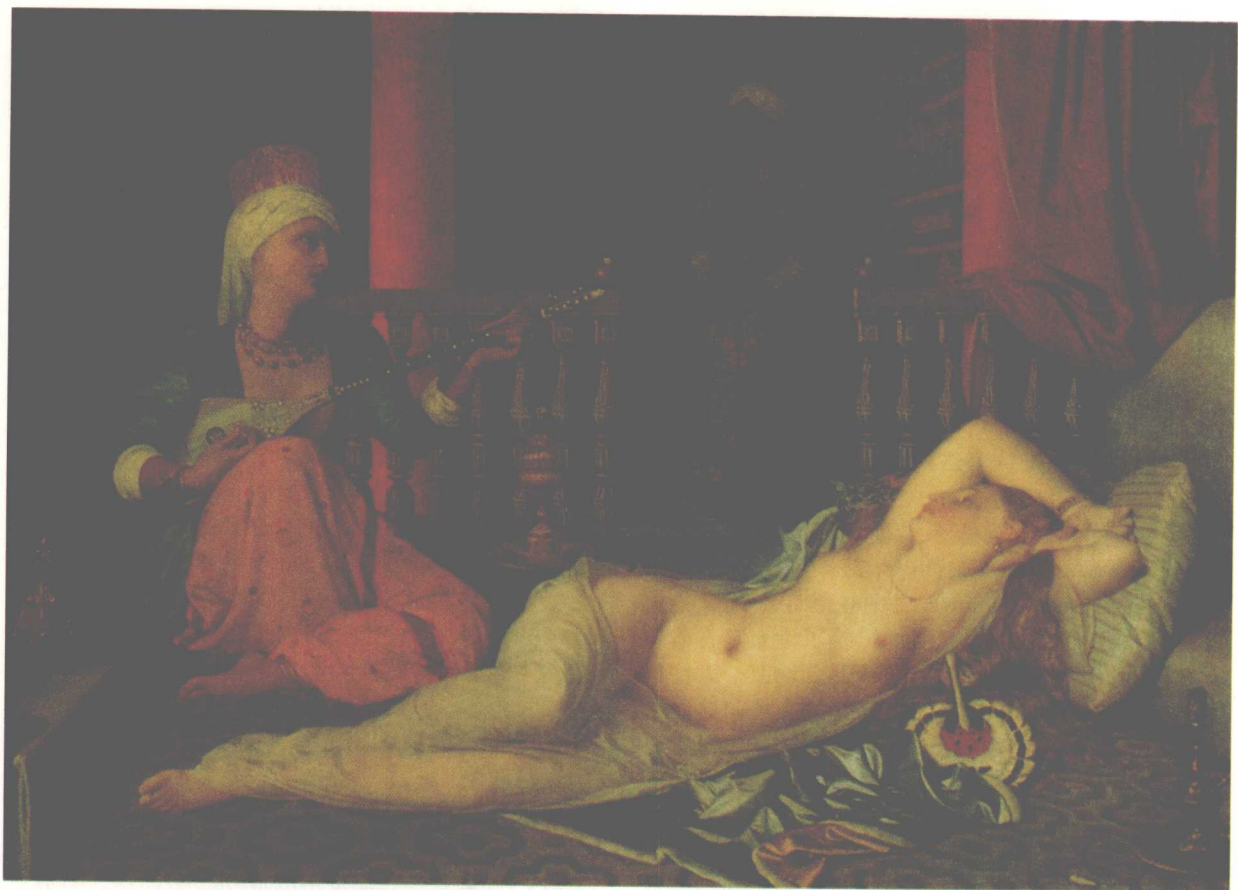
马科特或许也会承认, 这种奇异优雅的油画源自他们早年在罗马的友谊。这幅作品启发了对形式的实验和对素材的兼收并蓄, 画中体现出来的深不可测的情色倾向使安格尔的画风有别于其 19 世纪初的同行, 有时也使他们感到费解。罗马的某些东西, 或许是罗马的光和热, 或许是文艺复兴时期大师们激情澎湃的作品, 让安格尔在 1806 年初来乍到时便释放出崭新的情色感悟。在接下来的十年里, 他画了一系列单个女性的裸体形象 (包括其妻大腹便便的裸体形象, 这幅画令人咋舌。后来作家毁掉了这幅画, 我们只能从照片上得以一见)。这些画作因风格化的形式、静默的构图和自我痴迷的情色流露而显得十分不凡。1808 年, 一幅绘有平躺熟睡女子的裸体画像由那不勒斯国王获得, 人们称之为《那不勒斯的沉睡者》。这幅画后来逸失无存, 我们只能从素描中看到。1839 年, 安格尔回忆起丢失的这幅画中沉睡者那放浪无羁的姿势: 双臂抬起, 身体蜿蜒, 横陈在看画人面前。于是, 他就将此作为马科特所绘的作品的主题。慵懒的宫

女躺在类似苏丹后宫的场景中——灵感来自 18 世纪一篇有关后宫的作品——这是一幅精致无比的炫耀之作。女子旁边有位乐师伺候, 清凉的水溅在闪光的地砖上。她就躺在水烟袋旁, 很快就会进入梦乡。背景中有一个奴隶, 他站在两根玉柱之间, 既保护着这位女子, 又保护观画者免受干扰 (这是一位男子为另一男子所作, 画家认为观画者充满阳刚之气)。观画者的七情六欲完全被激发出来, 目光沿着多彩背景中昏睡者丰满、柔滑的身体扫视下来。这位春光乍泄的宫女既是情色横溢的禁宫中的囚徒, 又是审慎操控在安格尔笔下的奴隶。

画家以其对伊斯兰装饰主题和装饰物的研究让他的裸女身裹东方华裳。他采用了与其导师雅克-路易·大卫一样的教育传统, 让学生参与到细致入微的建筑物和装饰品的绘制中。异乎寻常的是, 安格尔依靠早期的素描而不是当时的活体模特去画他的裸女。这个决定显然经过了深思熟虑, 根据素描作画, 他可以自由取笔, 这正是他对整个构图的初衷。她只是个引发快感的对象, 与春梦之中的情人般亦真亦幻、妖艳撩人。

这种充满异域风情、肉欲横流的东方形象要追溯到 18 世纪, 而且从那时起日益流行起来, 尤其是在法国侵略埃及和阿尔及利亚之后。安格尔或许在 1834 年巴黎沙龙展上见过德拉克洛瓦的《阿尔及利亚女人》(Algerian Wome, 巴黎卢浮宫), 其冷色调、珐琅般的作品以古典风格回应了主要浪漫主义画家作品强调形式的油画风格。身为学院院长, 此时的安格尔比以往任何时候都更加坚定地维护自己作为法国美术界古典画派领袖的地位, 并将其言传身教流传后世。与同期创作的新希腊风格 (neo-gréc) 杰作《安条克与斯特拉托尼丝》

(Antiochus and Stratonice, 1840, 尚蒂依孔代美术馆 [Musée Condé, Chantilly]) 一样, 《宫女与奴隶》不仅是为资助人, 也是为一起合作的学生以及更广大的观众和评论家而作。这是安格尔的宣言, 它阐述了这位古典主义画家在自己作品中是如



1840年 画布油画 72×100厘米(28×39英寸) 麻省坎布里奇哈佛大学艺术博物馆福格艺术博物馆 (Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, Cambridge MA)

何应对新而异的主题的。在安格尔职业生涯的这段时期，他所创作的每幅画，即使是他最私密的画，

也都公开表达了他的艺术主旨。

《西徐亚人中的奥维德》(Ovid Among the Scythians)

欧仁·德拉克洛瓦(Eugene Delacroix) 1798年生于沙朗通(Charenton), 1863年卒于巴黎

欧仁·德拉克洛瓦是位卓有成就的著名画家。在他艺术生涯的最后十年,他作为法国油画界浪漫主义流派的领袖的地位得到广泛的认可。尽管很成功,但是早年的德拉克洛瓦却饱受批判,在一个画家不被了解的社会中冥思苦想着画家的角色。1847年,他在巴黎波旁宫下议院(Chamber of Deputies)的图书馆壁画中表现了流放中的奥维德(Ovid)这个主题,不过那幅画只是大型公众组画的一部分,而且大多是由助手完成的。1856年,他受私人委托又回到这个题材上来。他用了将近三年的功夫,在1859年完成这幅画作并在上面签名。这幅画面较大,但它却深刻反映了画家对自绝尘世的个人见解。他认为这是艺术家——或至少是他自己——难以逃脱的宿命。

公元8世纪罗马诗人奥维德遭奥古斯都大帝(Emperor Augustus)放逐,最终委身于位于黑海的西徐亚民族(Scythian)之中并终老于此,其流放原因仍是个谜。德拉克洛瓦描绘了诗人“身处一片未开化的土地,坐在冰冷的不毛之地上,表情忧伤”,他苏醒过来,身旁围着好奇的土著。这些土著没有威胁,但不明白身在他们中间的这位异客是何许人也。他们围在他身边盯着他看,问他话;一个孩子十分害羞地凑到跟前。有个人在给一匹骏马挤马奶——西徐亚以此而著称——以给诗人维持生命。奥维德支起一只胳膊起身观察周围。回想起他将永远失去的灿烂的罗马文明,再看看将要就此栖身的这片空旷荒芜的土地,他不禁陷入苦闷之中。对面前的这个民族,他不谙其语言,又得依赖他们的善心,还得设法和他们沟通——对他来说,诗人天赋几乎是百无一用了。这种与世隔绝深化了他艺术作品中的忧郁情调。

19世纪初以来,风景画在法国油画中占有越来越重要的地位。基于17世纪普桑和克劳德的革新,画家探索着用风景画表述和传达道德价值观的

潜能。实际上,法兰西学院已为这种历史风景画设立了一个奖项。与许多他的肖像画一样,这幅风景画也传达出了德拉克洛瓦的意图。几小群人和动物几乎是随意散布在一块饰带般的前景上,他们所居住的广阔而又多山的世界把他们衬托得十分渺小。作品上半部分只有景色描画。中央是小山围绕的湖,山的颜色从下往上,由绿到蓝。云彩从左边的天空席卷而来。难以看出西徐亚人来自何方,因为几乎看不到人居痕迹。而对风景的全景铺述——美丽、多变、空旷——正是德拉克洛瓦对奥维德孤独感的比喻。奥维德代表着文明的声音,尽管他周围一片美景,但在他看来自己却是形单影只、遭到遗弃的。

德拉克洛瓦的许多晚期作品都有对往事和文学作品的反思。这幅风景画让人想起他挚爱的摩洛哥美景,这是几十年前他曾游览过的地方,但记忆却一直留在脑海里,等待诗意般地唤醒。或者,它也可能跟德拉克洛瓦读过的南洋历险记有关。19世纪的画家中德拉克洛瓦是受文学影响最深的一个。他读了大量的古典和现代文学作品,每天都从中汲取灵感。如果和年老的提香一样,年纪越大,对自然观察的依赖就越少,那么,长期的笔墨阅历这时已经形成了一种本能——它能使德拉克洛瓦构想出与文学作品所表达的情感对等的视觉图画。通过流放中的奥维德这个主题,德拉克洛瓦表达出了自己的感悟——尘世中的成功转瞬即逝,只有失去和分离才是永恒的。然而,意识到这一点,他才会艺术作品中表现出更深层次的痛苦和个人真理。事实上,他最忠实的拥护者查尔斯·波德莱尔(Charles Baudelaire)一见此画就理解到德拉克洛瓦已把自己与这位古罗马诗人等同起来,对于这幅画他这样写道:“奥维德之细腻与丰逸才思附身于德拉克洛瓦画中。流放赋予这位杰出的诗人他不曾有过的伤感,而忧郁也以之魔幻般的亮色笼罩在画家繁茂的风景之上。”



1859 年 画布油画 88×130 厘米 (34×51 英寸) 伦敦国家美术馆

《会面》，或称《库尔贝先生，您好！》（*The Meeting, or Bonjour, Monsieur Courbet!*）

居斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet） 1819年生于奥南（Ornans），1877年卒于拉图尔德佩（La Tour de Peilz）

伦勃朗的自画像记录了自己艺术生涯的每一个阶段，和他一样，居斯塔夫·库尔贝也在自己身上为作品找到了一个令人难忘的主题。他一遍又一遍地试着用各种能让全世界都记住他的方法给自己画像，不惜多次改变外貌。有些作品十分俏皮，比方说在有张自画像中，他把长头发充满朝气的自己和一只垂耳朵、湿鼻头的猎犬画在一起（1842，巴黎普蒂帕莱博物馆 [Petit Palais]）。有些作品却是非常忧郁和发人深省的，在一幅作品中他把自己画成一个受伤的人，生命在一点点消逝（1844，巴黎卢浮宫）。在库尔贝早期艺术生涯中，个性以及自己在作品中的存在成为其艺术的核心，他将自己放到开放的市场上出售。他虽十分脆弱，却能控制自我。通过对个性如此公开地暴露、剖析和改变，库尔贝充分利用了自我意识这一当前我们认为非常现代的艺术源流。这在他越来越细腻的作品中得到了证明，他将自己的生活 and 艺术追求以寓言的形式再现出来，这种手法在1855年的名作《画室》（*Studio*，卢浮宫）中得到最高体现。在这幅作品中，画架前的画家——库尔贝本人——站在一大群社会人物的正中间，创作着，指导着，启发着。

与库尔贝一起出现在《画室》中的众多人物中，有一位是阿尔弗雷德·布鲁亚斯（Alfred Bruyas）。布鲁亚斯比自己小两岁，画家觉得与这位资助人相识，他那些关注自我的作品没有白画。布鲁亚斯是位富有金融家的儿子，感情非常细腻而且热衷于收集当代艺术作品。他购买像德拉克洛瓦这样的艺术大师的作品，但是直到开始收集库尔贝的作品时，他的品位才进入当时最先进艺术之列。然而，布鲁亚斯最关心的是，收集不应该是被动行为。因此，他决定与艺术家建立私人关系，融入到他们的生活中，也让他们融入自己的生活。确切说来，他的收藏几乎是自己本人的写照。他不断委托艺术家为自己画像，最后拥有大约三十五张自画像，其中有四张是库尔贝所作。这些画像展现了他强烈的自省意识。对布鲁亚斯来说，获得作品和

对所得作品提出置疑是不可分割的活动。在库尔贝看来，这些活动和进行创作一样重要，都是对艺术的投入。1853年，布鲁亚斯买下了第一幅库尔贝的作品——备受诽谤的《浴女》（*Bathers*，蒙彼利埃法柏尔美术馆 [Musée Fabre, Montpellier]），在接下来的两年中又买了九幅他的重要作品。他对库尔贝热情而友好，多年交情使二人建立了非常紧密的关系。他们都认同“真理……会是我们的上帝”这一原则，并共同策划展览会和其他的创业计划。库尔贝很快就认识到布鲁亚斯这位资助人世间少有，就连他最大胆的创新作品都能赏识，与他合作对自己的事业起了推动作用。对这两个人来说，艺术、反思和创业是交织在一起的，二人身兼所有角色。在这幅不朽的佳作中，库尔贝展现出他和这位非同一般的资助人的关系，这是他在1854年夏天受布鲁亚斯之邀前往蒙彼利埃拜访时所作的。

快到蒙彼利埃时——风景刻画非常精确——库尔贝已从公共马车上下来，画面右方的路上，马车就要不见踪影了。他开始步行朝布鲁亚斯的房子走去。在路上，他碰到了他的资助人以及仆人卡拉斯（Calas）和一只狗。他们是专程来迎接他的，卡拉斯向他鞠躬致意，布鲁亚斯摘掉帽子，而手拿拐杖的库尔贝像先知一样向前翘着胡子并接受着他们的敬礼。这个画像取材于一件当时非常流行的印刷品，表现的是中世纪传说中的一个形象——永世流浪的犹太人，他因为嘲弄基督被判永远在土地上流浪。库尔贝把自己描绘成一个孤身一人在世间流浪的局外人，同时也是智慧的拥有者和追寻者。他也是类似基督的人物。在罗马城墙之外，基督的回声传到圣彼得（St Peter）耳中，告诉他自已将再次被钉在十字架上并督促他的信徒回来受他召唤。而布鲁亚斯则代表着地位无限尊贵的人物，虽然访客不修边幅而且只着衬衣，他还将其视为同类。他是那种少见的能够觉察到并能坦率承认艺术家天分的人。当他摘下帽子欢迎库尔贝时，他也接受了他们之间几近神圣的知音关系。



1854年 画布油画 129×149厘米(51×59英寸) 蒙彼利埃法柏尔美术馆

《嫁接树木的农夫》(Man Grafting a Tree)

让-弗朗索瓦·米勒(Jean-François Millet) 1814年生于格鲁奇(Gruchy), 1875年卒于巴比松(Barbizon)

从艺术和文学传统角度看,这是米勒描述农村生活的作品里最重要也是最严肃的画作之一。一位年轻的农夫正做着件小农活,弯腰将树枝嫁接到一棵树的主干上。他周围散放着几件简单的工具,已经砍下的树枝在地上堆成一堆。他的妻子圆圆的脸庞,面相平和,抱着孩子从他们的茅屋里走过来,看着这个历史悠久并可保证持续收成的嫁接过程。婴儿也在看,并认出那是自己的父亲,但是由于太小,还无法理解父亲干这种活儿是为了确保自己将来生活安康。他们的衣服又破又旧,但是米勒用细致而暗淡的色调使之产生了意想不到的优雅效果。人物形象简洁而饱满,带有乔托的严肃风格,使他们普普通通的动作都好像有了一种行进的节奏。这幅画中没有再现出对辛苦劳动的麻木和人类灵魂的贬低,而这曾在米勒其他描绘农民劳动场景的作品里体现过,如1860—1862年的《扶锄者》(*The Man with a Hoe*, 洛杉矶J·保罗·盖蒂博物馆)。就像第一位给他写传记的传记作家阿尔弗雷德·圣西尔(Alfred Sensier)从画家身上学到的那样,米勒在这幅画中暗指了古罗马诗人维吉尔的田园诗中“嫁接你的梨树吧,达佛尼斯(Daphnis),你会收获累累硕果”一句。不仅如此,他还使人想起耶稣一家,即勤劳的约瑟(Joseph)及圣母子。他们头顶上方,树呈扇形展开,就像是一种圣体伞顶篷为圣母遮风挡雨。尽管这个主题可能有点老生常谈,但米勒刻画的农民家庭高贵而永恒。他们俭朴勤劳,依赖自然界四季循环而生,也因此能得到他们所需的兴旺景象,整洁的农房和成束的麦穗就是证明。他们也加入到一种永恒的再生仪式中,努力从土地中获取新生,而且米勒也暗示,那一定是受神保佑的。

米勒最初是一位田园题材肖像画家和油画家,大约在1848年法国大革命时期,他到达了其油画艺术的成熟期,用自然主义手法来表现农民生活题材。那些画作很快就博得了评论家的赞誉,因为他们看到对农村穷人的现实主义手法描绘会带来政治

上的激进行为。就连库尔贝也想继续作激进政坛中的一分子,通过描绘这种场景来开拓他的事业。另外,很多艺术家都很清楚,农民生活的古老传统已经不入流了,甚至已是穷途末路。在工业化的影响下,成千上万的农民离开土地涌入城市,在工厂和商店里工作。相反,铁路开始穿越农村,因此当旅行者坐在火车上匆匆穿过美丽的田野时,他们也没有必要再去关注现实的农村生活。农民及其生活正很快地成为怀旧话题。米勒的革新——虽然革新方法比较保守——是要将自然主义和对农村和农民生活景象的新赏识与以古典主义象征手法为形式的传统以及对早期艺术品中已知的参考元素结合起来。皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡和普桑的风格永远都不会过时。

这幅作品是米勒为1855年的世界博览会(Exposition Universelle)创作的,他在博览会上取得的成功令人瞩目。城市中产阶级出身的观画者对农村生活总是唏嘘不已,他们心里隐约希望农民生活的基本状态——谢天谢地的是他们不需要那样的生活——能够持久,而米勒的油画则让他们吃了定心丸。这些画有助于缓和人们对农民激进行动可能爆发和政治剧变的威胁的恐惧,这种恐惧在19世纪五六十年代是真实存在的。尽管米勒的作品有现代感,观画者还是能从舒缓的面部轮廓上觉察出传统艺术和传统手法的痕迹。

米勒的画不仅能引起当时法国观众的共鸣,它还拨动了美国藏家的心弦。事实上,在印象主义画家出现20年之前,米勒可能是第一位生前在美国比在法国取得更大成就的法国艺术家,很多佳作在美国出手很快。现在,米勒作品在波士顿美术博物馆收藏的最多——尽管美国没有农民阶级,也没有奇特的民间习俗,更没有人穿木鞋了。这幅画最初由米勒的朋友巴比松风景画家西奥多·卢梭(Theodore Rousseau)获得,后来在19世纪80年代中期卖到了美国,直到1978年才又回到欧洲。



1855年 画布油画 80×100厘米(32×39英寸) 慕尼黑新比纳克绘画馆

《小罗曼维尔·特里奥松肖像》(Portrait of the Young Romainville Trioson)

安-路易·吉罗代-特里奥松 (Anne-Louis Girodet-Trioson, 即安-路易·吉罗代·德·路西 [Anne-Louis Girodet de Roucy]) 1767年生于蒙塔日, 1824年卒于巴黎

吉罗代在当今的名气不及本部分提到的许多艺术家, 他是雅克-路易·大卫最杰出的学生之一, 也是思想最独立的画家。这位罗马奖的获得者在1789年法国大革命期间在罗马创作了一幅怪异而又狂热的充满融融月色的杰作《熟睡的恩底弥翁》(The Sleep of Endymion, 1791年, 巴黎卢浮宫), 迅速确认了他的名声和新一代领袖人物的地位。在1795年回到法国后(罗马人发起了一场激烈的反革命暴乱, 攻陷了法兰西学院并悬赏要他的项上人头, 他侥幸逃过一劫), 他开始从事表现自己勃勃雄心的巨幅历史画、寓言画以及肖像画的创作, 也是当时最有创意的图书插图画家。在世纪之交, 他和同时代的几位画家如弗朗索瓦·热拉尔男爵 (Baron François Gérard, 1770—1837)、安托万-让·格罗男爵 (Baron Antoine-Jean Gros, 1771—1835) 以及安格尔一起, 复兴和推广了从大卫那里继承的新古典主义风格富有表现力的画风, 但发展方向通常是新奇而又模糊不定的, 这让他们年迈的老师无法理解。大卫从来就不喜欢叛逆的学生, 因此常会把吉罗代赶出去, 称他为“疯子——太遗憾了!”, 不过他说别人时话更难听。

大卫和他这个叛逆学生之间的差异, 通过对比他们的肖像画便可见端倪。大卫的绘画对象, 尤其是在大革命期间, 都是傲慢和自信者, 通常是从事政府事务或至少是习惯出人头地的人。大卫给他们作画, 都是面向观画者的正面肖像, 眼神清澈宁静, 充满抱负和控制力, 有时还有不屑一顾的幽默感。大卫肖像画的特点就是直截了当, 这种模式适于这样一个社会环境, 这种环境鼓励快速坚决的行动, 而自我怀疑会被视作改变世界的绊脚石。另一方面, 吉罗代一直偏爱晚上的阴影和月光, 这种幽暗的光线与太阳的耀眼光亮相比充满神秘感并难以捉摸。回到法国后(这个国家的某些阶层开始疑云渐起并开始畏惧灾难的来临), 他在肖像画中引入一系列不同的、更加短暂的感情。他画的人物在观画者看来感情深藏不露, 眼睛望向别处或有些受到

蒙蔽, 在面对世界时他们自己也摇摆不定、犹豫不决。

谁会比孩子更脆弱呢? 这幅画中这个漂亮而忧郁的男孩罗曼维尔是吉罗代的资助人特里奥松医生 (Doctor Trioson) 的儿子。(男孩在1804年去世之后, 特里奥松认画家为义子, 并且立他为继承人, 吉罗代也把医生的姓氏加在自己姓氏之上。) 这个孩子头发鬈曲, 头枕在一只手上, 图右端勾勒清晰的静物反映出他不爱做功课, 也有些郁郁寡欢。他左手(原文有误, 应为右手。——译注)拿着一本拉丁语入门书, 上面满是涂鸦, 打开的那一页是“要快乐”形式的变格, 极具讽刺意味。旁边有一只陀螺。小提琴的琴弦已经断了。一根弦的尽头是一只漂亮的蓝蝴蝶, 钉在罗曼维尔所靠的椅背上。男孩正盯着某个地方看, 但眼神迷离。来自左上方明亮的光线照在他的脸上, 光是从窗户或门口照过来的, 这可能是逃往外部世界的出口。但罗曼维尔并不关心这个, 他的眼神好像没有特别集中到某一个地方。确切地说, 他是陷入了深深的自我幻想中, 只是他不愿意告诉别人罢了。特里奥松因在对这个孩子的教育上不知向何方引导而焦虑不安, 而深受浪漫主义哲学家让·雅各·卢梭 (Jean Jacques Rousseau) 在小说《爱弥儿》(Emile, 1762)里体现出来的激进教育理论影响的吉罗代建议医生让孩子顺其自然。这幅画面雅致且刻画精细的肖像画带有一点忧郁的气息, 微妙的表现手法让我们难以确定这种忧郁从何而来。吉罗代在肖像画中引入了一个即将影响整个19世纪的新风格。其资助人之子思维和想象中的内心世界是外人根本无法理解的, 而他却观察到了。通过逼真的描绘、对氛围的暗示和对刻意设置的象征物的使用, 他找到了描绘那个新世界的方法。在1800年的巴黎沙龙展上展出之后, 画家家族将这幅在现代肖像画史上具有重要地位的作品一代代传了下来, 在20世纪90年代被卢浮宫收藏之前常人难得一见。



1800年 画布油画 73×59厘米 (29×23英寸) 巴黎卢浮宫

《一位患有嫉妒强迫症的妇女的肖像》 (*Portrait of a Woman Suffering from Obsessive Envy*)

代奥多·席里柯 (Theodore Géricault) 1791 年生于卢昂 (Rouen), 1824 年卒于巴黎

在席里柯去世后的一百多年里, 他的疯人肖像画仍鲜为人知。尽管据称他创作了十幅疯人肖像画, 但是只有五幅得以确认。1863 年, 在德国温泉小镇巴登-巴登 (Baden-Baden) 的一个阁楼里发现了这些画, 未经裱装, 卷成一捆锁在一个柜子里。卢浮宫当时对购买这些画没有兴趣 (但终有一幅被卢浮宫收藏), 因此这些画就散落在民间。直到 1927 年它们才引起专家的关注, 从此列为席里柯最著名的作品之一。即使它们没有《梅杜萨之筏》 (*The Raft of the Medusa*, 1819, 巴黎卢浮宫) 闻名, 但仍毫无疑问地被列为 19 世纪最为关注、但也是最令人不安的肖像画作。

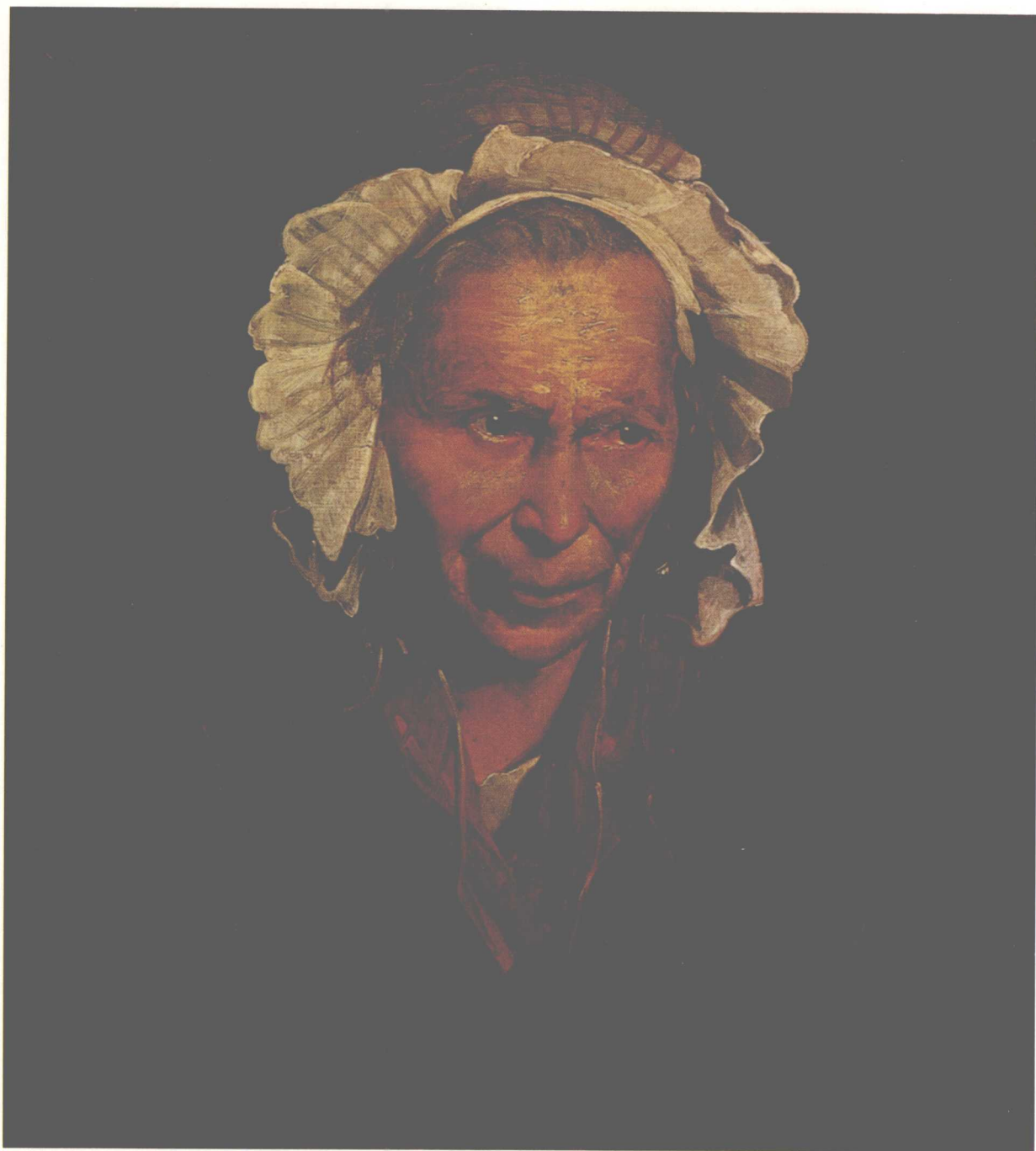
画面格局是传统风格, 跟 19 世纪早期艺术家的肖像作品的格局类型没有很大的不同。半身像的人物头部从几乎单色的黑暗背景中出现并渐渐明朗。事实上, 其中一幅肖像画《盗窃癖》 (*Kleptomaniac*, 1822—1823, 根特美术馆 [Muse des Beaux-Arts, Ghent]) 还是积极向上的, 甚至带点浪漫气息, 完美传承了法国文艺复兴时期的精神。这五幅作品代表了五种不同类型的偏执狂, 即以特定形式出现在患者身上的精神失常。除了这个盗窃癖者之外, 席里柯还描画了一位有绑架强迫症者、一位有军事命令幻觉者、一个赌博成瘾的妇女, 还有这幅作品中有嫉妒强迫症的妇女。由于席里柯没有具体阐述症状类型, 我们就无从知晓折磨每个受害者的幻觉究竟是何种类型。我们只能靠较早给席里柯写传记的作家查尔斯·克莱门特 (Charles Clement) 给这些作品起的名字来了解了。然而, 不用深入观赏, 我们也能感觉到画面里的世界不是我们所熟悉的。绕在脖子上带编号的金属条、眼眶红红的双眼、失神的凝视, 每个小细节都能让观画者马上就感觉到所见之人生活在一个不同的世界里。

这个年老的妇女神态镇定, 额头高且宽, 被嫉妒强迫症折磨地发了狂。有人猜测她以前是个看门人, 坚定自信地管理着自己的房子。但是, 现在

怒火和苦思困扰着她, 让她变了一个人。席里柯无处不表现出这种改变。他用饱含痛楚的笔画将其前额重重抹平。她帽子上缎带在不安地舞动着, 就像一只被激怒的鸟生气地抖动着翅膀。对衣帽和背景刚劲有力的线条描画暗示着更深层次的不安。她的眼睛形状是不对称的, 一只大而空洞, 目光涣散, 另一只窄窄的, 狂怒地瞪向右边。而对于站在面前费时为她画肖像的人, 她一点兴趣都没有。

席里柯创作这些阴暗肖像画的原因至今仍不清楚。他自己在 1819 年曾一度精神崩溃, 这段经历可能使他经常跟当时的权威精神病专家联系, 如巴黎萨尔特·彼得里耶医院 (Salpêtrière Hospital) 的艾蒂安-让·乔治医生 (Dr Etienne-Jean Georget) 和他的主治医生让-艾蒂安·埃斯基罗尔 (Dr Jean-Etienne Esquirol)。为了改变患者的命运, 这两位医生对精神病的各种症状进行观察并加以分类, 这在当时都是走在最前沿的。或许席里柯画的这些极端现实的肖像作品就是要记录医生正在治疗的病人, 从临床角度客观描绘这些人陷入痛苦的痴呆状态。席里柯作画的时间也已无从得知, 或许是在 1819 年, 从作品风格来看, 或许是几年以后, 两种观点都已提出以供参考。

能确定的是这些作品颠覆了法国艺术史上长期建立起来的传统。从 17 世纪的普桑和夏尔·勒布伦 (Charles LeBrun, 1619—1690) 开始, 艺术家都尝试用显而易见的直接手法来表现人的情感和思想运动, 从而任何一个懂画的观赏者都能理解所描述的行为及其道德意义。这种清晰甚至是透明的表现手法代表了法国古典主义传统的最高境界。勒布伦本人出版了大量“富有表现力的头部”的版画, 将面部表情的各种阐释加以整理, 读者只需查询图像的出处就可以了。相比之下, 席里柯将视角朝向了疯人, 对他们进行详细客观的刻画。他并没有阐释他们的思想方式, 而是表现出我们在解读他人面孔时的困惑与不解。



约 1822 年 画布油画 72×58 厘米 (28×23 英寸) 里昂美术馆 (Musée des Beau-Arts, Lyon)

《纳尔尼景色》(View at Narni)

让-巴蒂斯特-卡米耶·柯罗 (Jean-Baptiste-Camille Corot)

1796 年生于巴黎, 1875 年卒于巴黎

19 世纪上半叶, 法国艺术史上不同类型绘画之间的传统差异被严格强化了。从 18 世纪开始, 画坛就鼓励风景油画家去户外写生, 然而, 面对这一主题而绘制出来的油画速写无论如何也不会被视作完整的艺术作品的。确切地说, 它们应当只是参考或备忘, 可以捕捉到稍纵即逝的光线和气氛, 艺术家回到画室之后可以依此完成具有传统平衡构图的成品。这些画幅较大、裱装精良的成品在巴黎沙龙展上展出时就足以能够传达画家的勃勃雄心。而那些速写就堆在画室角落里, 要么被遗忘, 要么在艺术家准备新作品时偶尔还可以拿出来再作参考。通常这些写生只有在几十年后艺术家的遗产执行人在分拣其画室物品时, 才会逐渐为大众所知。这些“外光画”(plein air)速写体现了画家当时新鲜、直接而又原始的感知, 现在受到了高度重视和推崇, 但是, 在 19 世纪 20 年代, 对于柯罗这位籍籍无名而急于扬名于巴黎艺术界的年轻风景画家来说, 这些画只能算是序幕, 是复杂艺术道路中的一小步而已, 而他的目的是登上更大的舞台。

1826 年, 柯罗周游意大利以找寻创作灵感, 在整个罗马平原他画了很多明亮耀眼、光线充裕的油画速写。九月份, 他来到内拉河 (River Nera) 畔的小山城纳尔尼 (Narni)。跟他之前的许多艺术家 (包括他的老师阿基里-爱特纳·米夏雍 [Achille-Etna Michallon, 1796—1822] 和爱德华·贝尔坦 [Edouard Bertin, 1797—1871]) 一样, 他对古老的罗马桥废墟作了描绘和速写, 这座古罗马桥大约 30 米 (100 英尺) 高, 120 米 (400 英尺) 长, 自奥古斯都时代以来, 就横跨在内拉河与台伯河交汇的地方。他在那里所作的纸面油画速写 (巴黎卢浮宫) 是一幅简洁明了、对氛围观察细致的杰作。他采用了宽大、快速和开放的笔画, 捕捉到照射在谷底的清爽干净的光线, 衬托出桥的建筑构造以及松软的土地和远山。作品模糊的前景显然表明

这是一幅速写; 外光画画家不会去观察近在眼前的景物, 而是把视线集中在中景上。柯罗的风景写生以其真实自然和广阔的迷人景色影响了几代画家, 尤其是在后期印象主义革新中影响颇深。

1827 年, 柯罗在巴黎沙龙展上作了自我展示并展出了具有对比性的晨景和夜景两幅图画。他在晨景画中描绘的是清晨的纳尔尼桥 (陪同展出的作品是《罗马平原》(The Roman Campagna, 又名 La Carvara, 1826—1827, 苏黎世美术馆 [Kunsthaus, Zurich])。与原来的油画速写相比, 柯罗在美术展上展出的这幅作品不仅画幅更大, 画面也更精美, 但是它有人为建构的痕迹 (“人为”一词在此并无贬义)。这幅画先有构图素描, 然后在画室中精工细作, 在画布上绘制的时候也有改动和修补。它几乎是顺便参考了一下最初的速写, 至多不过如此。它完美地遵循了当时最先进的风景画理念。对于最后的成品, 人们希望艺术家不但能够呈现给大家他对题材的观察 (观察是求真之本), 还有其构图能力和对风景画传统知识的了解 (尤其是克劳德·洛兰 [Claude Lorraine] 的艺术) 和创新的画技。这幅画的审美价值不仅在于它的画面美景, 还在于艺术家高超的美化能力。悬挂在柯罗卧室直到他去世的这幅渥太华藏画正是对他美化能力的准确诠释。比起那幅速写来, 这幅画视点更高, 这样视角就更广。树的位置经过了精心设置, 挡住了左边景色但同时却将观画者的视线随着河流越过小桥引至画中央更开放的深景上。整幅作品光线协调巧妙, 但是除了整体光效之外, 观画者的视线还会捕捉到一些有趣的细节和生动的笔触而留驻于此。画的左边引出一条小路, 两边是悠闲的绵羊和山羊, 而画面因农民的存在更加生动。我们近几年才又一次逐渐理解和欣赏柯罗的审美标准, 就像这幅作品那样, 经过复杂和间接的过渡, 他有意识地将速写变身为一幅参展画作。



约 1826—1827 年 画布油画 68×93 厘米 (27×37 英寸) 渥太华加拿大国家美术馆 (National Gallery of Canada, Ottawa)

《山上的十字架》（台岑祭坛画）（*The Cross in the Mountains* [Tetschen Altarpiece]）

卡斯帕尔·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich） 1774 年生于格赖夫斯瓦尔德（Greifswald），1840 年卒于德雷斯頓

卡斯帕尔·大卫·弗里德里希是德国绘画浪漫主义运动的核心人物。他在波兰的滨海省（Pomerania）出生，在哥本哈根接受培训，最后在主张革新的艺术中心德雷斯頓成为一名职业画家。他毕生精力都献给了对当地风景的研究上。尽管他对风景的描画非常细腻，但他从来都不追求对景色单纯的客观体现。受 18 世纪晚期德国浪漫主义作家的影响，他致力于精神层面的探索，他们认为这是自然的内在本质。在职业生涯的后半段，他创作了许多描绘精细的布面油画，拓展了风景画的表现范围——森林、海岸、悬崖顶部风光，有时是雾景，有时是雪景，而且经常会有茕茕孑立的身影相伴，形成黎明、黄昏或月光下奇妙光线映衬下的剪影。但弗里德里希最早的作品大部分是乌贼墨画（sepia drawing），只是到了 1807 年他才转向油画创作，而且可能是从接受这幅画的委托开始的，这幅祭坛画是图恩与霍恩施泰因伯爵（Count Thun und Hohenstein）为其在波希米亚（Bohemia）台岑城堡中的私人小教堂委托创作的。这幅祭坛画原本是一幅早前的乌贼墨画。弗里德里希给伯爵提出的理念和他于 1808 年圣诞节在自己画室里展示的这幅成品画最终却因为大胆蔑视传统引起了争议。

中世纪以来，基督教祭坛画无论是绘画、雕刻还是多种手法的结合，一直是西方美术的常见类型。它们描绘的是基督或圣母，而且通常围绕着许多带有特定象征和附属品的圣徒和天使。祭坛画能激发信徒去思考他们信仰中的神秘事物。它所描绘的圣像好像住在一个有形世界里，从而让观画者体会到神的存在。在这幅台岑祭坛画中，神灵的存在是双重表现的。顶部为圆形的画布镶嵌在充满寓意的木刻边框中，这个画框有如一个尖尖的哥特式拱门——这出自弗里德里希自己的华丽设计——艺术家画了一幅长满尖叶冷杉的山景。在稍稍偏离中心

的树旁插着一座镀金的十字架，十字架不正对观画者。它并非用正统的图像画法再现耶稣钉在十字架上，只是用一个简单而虔诚的物体去描绘钉在十字架上的耶稣，这在当时类似的山景画中是常见的一种类型。距离山顶遥远的落日余晖也被捕捉到了。后来弗里德里希说太阳是圣父的象征，但画布上的光线充盈着渐趋黯淡的忧郁气氛，这种气氛让黑暗和忘却扑面而来。另外，弗里德里希并未指示我们观画者看山和十字架要站在什么角度，我们对画面比例也不明确。这样一幅意义模糊的风景画像要真是一幅祭坛画的话，那距离虔诚的宗教画传统未免太远了，因此某些评论家认为这幅作品古怪、难以琢磨甚至是渎圣的。这幅画只是表现了一种没有信仰基础的模糊的神秘感。然而评论家的敌视反而促成了弗里德里希的闻名。

在 19 世纪，宗教画是艺术产业中的主要部分。整个欧洲和美洲的教堂墙上全画满了基督和圣徒的行迹。仅从收藏业的规模上来看，只有 15 世纪的意大利可与之相比。但是现在看来，那些画像中能列为当时主流经典作品的微乎其微。事实上，在法国，波德莱尔宣称只有德拉克洛瓦的宗教画是表达坚定信仰的，而其余的连让他评论的资格都没有。另一方面，可能除了新古典主义外，当时所有艺术主流运动，不论是浪漫主义还是后印象主义，都以风景画为中心。自然景色代替天堂的拱形圆顶成为美术探索和创新的主体，信仰的潮水决然消退。现在看来，弗里德里希对宗教画和风景画这两种传统的和谐搭配被看做 19 世纪对再现宗教信仰最成功的尝试，也成功地复兴了西方传统中具有重要意义但已苟延残喘的传统。当时这种艺术手法在德国之外影响有限，因为弗里德里希直到下个世纪才扬名国外。但在德国，他的艺术一直被广为推崇，实际上已经被看做国家流派的重要代表。



1807—1808 年 画布油画 115×110 厘米 (45×44 英寸) 德雷斯頓近代大师绘画馆 (Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden)

《有画家妹妹的起居室》（*Living Room with the Artist's Sister*）

阿道夫·门采尔（Adolf Menzel） 1815年生于布雷斯劳（Breslau），1905年卒于柏林

现代画展上如有80件作品参展就会被称之为“惊人之举”，而一个世纪以前，美术爱好者的关注范围却不止这么多。阿道夫·门采尔1905年去世之后柏林为其举办的门采尔纪念作品展上居然展出了他的7000幅作品！数量虽然惊人，却仍不足以展示出画家的多才多艺和他百科全书似的成就。自1930年他迁往柏林起，在70多年作画生涯中，他孜孜不倦，用画笔记录下了柏林这座城市的方方面面。每逢国事庆典、戏剧演出、建筑工事和火车驶离车站时似乎都能看到他的身影，每个稍纵即逝的动作和偶遇情景都在他铅笔的轻舞飞扬中驾轻就熟地呈现出来。他时常关注日常生活中最简朴的东西——铺在一个空坟上的几块厚木板，随意扔到椅子上的皮毛大衣或一盘挪威牡蛎。而描画正在溃烂的尸体则是他的专长。门采尔速写本上记下的无数细节常常化作其油画中复杂而丰富的城市生活场景。比如说，皇帝出征，全城的人——至少是一大半人——都出来送别；宫廷舞会上，人们坐在桌旁，饮酒狂欢，热闹异常。在他于1875年创作的最有表现力的作品《轧铁工厂》（*The Iron Rolling Mill*，柏林国家艺术馆）中，门采尔精心刻画了几十位大汗淋漓的钢铁工人在一个昏暗的大厂房里艰苦工作的场景，他们的劳动在熔化的钢铁的映衬下显得阴森怪诞；有位同时代画家给这幅画加了一个副标题《现代的独眼巨人》（*The Modern Cyclops*），门采尔并未表示反对。然而，时代景象并非门采尔唯一的绘画主题。他还非常怀旧，着迷于18世纪普鲁士时代的历史和他所崇拜的英雄腓特烈大帝（Frederick the Great）的事迹。他最满意的画作中有些风趣地再现了腓特烈大帝在其洛可可风格的无忧宫中奢华的宫廷生活，腓特烈大帝生活的时代离画家诞生还有几十年。

他不停游走于柏林的大街小巷以搜寻素材，不知疲倦地在欧洲游历以展示自己的作品并造访同行，在斯吉斯蒙德大街（Sigismundstrasse）他的画室里，他笔耕不辍，画作不断涌现。他居然还能有

待在家的时间，这实在是个奇迹。事实上，尽管他没有结婚，但是家庭生活——家庭成员间的亲密关系以及居家公寓中安静和私密的环境对他来说非常重要。另外，家庭生活给他提供了一个生动的，也是他不断探求的艺术主题。在母亲去世一年后的1847年，门采尔和家人搬到了里特大街（Ritterstrasse）43号的一座公寓中，在那里他创作出这小幅纸面油画。这是个晚上，灯已经点亮了。门采尔24岁的妹妹艾米丽（Emilie）随意看着起居室门周围，手中的蜡烛清楚地照亮了她的喉部和脸颊，我们不知道她在看些什么。房间最里面坐着一位正在看书的老妇人——她背对着我们，台灯的光亮映出她肩膀的轮廓。整幅图笔法松散而迅速，仿佛这个场景是画家偶然看到之后油然而发的，他把摇曳的灯光和先前偶遇的不起眼的家庭一瞥结合起来。只有慢慢品味，观画者才会发现这幅作品的构图是多么简洁和富有建筑特色。艾米丽所望的那扇紧闭的门和左边开着的门看起来是斜的，它们围出了一个内部空间。在这个空间里面，在天花板和墙交接以及墙和桌子顶部交接的线条分割出三个纵向堆叠的矩形画面区，而墙上镶带有画框的图画又增加了两个区域。两位女子生活的空间干净利落地把她们框了起来。图片中无处不显示出前景和深景的——呼应：女孩上衣前面的白色与台灯的白光；她的黑裙与桌布和另一位女子的衣服；门边映射出的闪烁烛光与远处墙上镀金画框反射出的烛光。最后，天花板上悬挂一盏小丘比特形状的灯，好像是天国的神仙给这个家庭带来了祝福和昭示一样。

在转入20世纪时，巴黎的纳比派画家特别是维亚尔（Vuillard）和博拉德（Bonnard）以及丹麦画家威廉·哈默沙因（Vilhelm Hammershøi，1864—1916，他一遍又一遍地绘制他在哥本哈根的寓所）再次探索门采尔在这幅画中捕捉的精彩场景，它说明在平凡人生以及平和的家庭关系之中都有一个内在的精神层面。



1847年 纸面油画 46×32厘米(18×13英寸) 慕尼黑新比纳克绘画馆现代艺术美术馆 (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Munich)

《劳动》(Work)

福特·马道克斯·布朗(Ford Madox Brown) 1821年生于加莱,1893年卒于伦敦

19世纪中期前,整个欧洲的画家都在寻求开创新艺术的种种方法,这种新艺术能够在现代社会中找到题材,用自然主义手法表现当代主题,同时又可以追求传统历史画的严肃性、复杂风格和宏大规模。19世纪50年代在伦敦北郊汉普斯特(Hampstead)居住和工作的福特·马道克斯·布朗就作出了那个时代最新奇大胆的尝试,以求这两种风格的融合。尽管他很贫困,而且在日记中称自己“有点疯狂”,但1852年他就以伦敦的生活特色为素材,开始创作一幅复杂的寓言式的劳动画像。和一些他并不知晓的同时代画家(如巴黎的库尔贝以及柏林的门采尔)一样,他发现工人们艰难的劳动——凿石头、轧钢或这幅作品中描绘的挖掘输水管道——正符合这种与社会和道德相关的艺术题材。由于绘画速度慢,刻画精细,加之疑惑重重,他用了十年的时间才完成这幅作品。他曾一度停止这幅画的创作,但1856年他收到一份一位曼彻斯特委托人的确认委托,而且1859年纽卡斯尔的一位收藏家又委托他创作一张原画一半大的复制品(伯明翰博物馆及美术馆[Birmingham City Museum and Art Gallery])。他于1863年同时完成了这两幅作品。

《劳动》一画呈现的是汉普斯特的希斯街(Heath Street)景。布朗先以房子和弯曲的街道作为背景,然后在前景上填满了各行各业的劳动情景。画面中央是手工劳动者:挖土工人中一位呈侧像,显得十分高贵;另一位正在弯腰工作。他们周围是代表其他劳动形式的人物,包括代表工作繁重的面点师和从不需要接受培训的植物标本收集者,还有端坐马背上的富人及其女儿,他们根本不必进行劳动。图右端是脑力工作者或称知识分子,他们是历史学家托马斯·卡莱尔(Thomas Carlyle)和F·D·莫里斯牧师(Revd F. D. Maurice,他是工人学院的创始人),二人正在思索社会中纷繁复杂的现象。布朗对他们尊崇备至。知识分子虽然显得悠闲自得,但他们却是社会的管理者和为他人创造快乐的人。

其他人物形象还包括顽童、商人和贵妇,他们使画面更加丰满。纯种狗和杂种狗在人群中穿梭。在开阔的远景和街道蜿蜒爬上山坡的地方,布朗增加了几幅代表郊区生活和凸现主题细节的非常形象的装饰图案,例如当时的海报。这些跟画面中央的群体和主题都有着或多或少的联系。关于这些人物形象和布朗描绘的事件的意义,我们都不会质疑,因为在1865年的一个展览会目录上,画家用了五页纸来解释画中每个细节及其意义,就连画框上也刻上了相关的引文。

布朗不是1848年成立的前拉斐尔派(Pre-Raphaelite Brotherhood)的成员,但对其中的一些成员来说,他是一位年龄稍长的导师而且对这一派高尚艺术的发展有重要影响。在1844年定居伦敦前他曾在欧洲大陆学习并在那里留下了一些历史画作,这些画作是现代主题,色彩明快,生动活泼。他最著名的作品《挥别英格兰》(*The Last of England*, 1852—1855, 伯明翰博物馆及美术馆)严肃地反映了他所察觉到的一个社会问题——中产阶级移民。如果这样的作品都能得到英格兰人的重视的话,那么《劳动》一作的煽动性更强,意义更广。它面对的是一个宏大的主题,画面铺满了趣闻轶事和种种琐事。在此作品之前,16世纪法兰德斯画家彼得·阿尔岑和约阿希姆·博伊克雷尔(Joachim Beuckelaer, 约1533—1573)等也有作品描绘了人物众多的寓言式市场风景图。布朗曾在比利时学习过,因此《劳动》右边突然进入的深景反映了作者与法兰德斯画派有着渊源。真正受到法兰德斯画风影响的是一些先驱派作品,如修拉1884年的《大碗岛周日》(*Sunday on the Island of La Grande Jatte*, 参见第264页)、恩索尔的《基督降临布鲁塞尔》(*The Entry of Christ into Brussels*, 参见第268—269页)以及朱塞佩·佩利扎·达·沃尔佩多(Giuseppe Pellizza da Volpedo, 1868—1907)的《第四阶层》(*The Fourth Estate*, 1898—1901, 米兰市立现代美术馆[Civica Galleria d'Arte



1852—1863 年 画布油画 137×197 厘米 (54×78 英寸) 曼彻斯特城美术馆 (Manchester City Art Galleries)

Moderna]）。和《劳动》一样，这些作品也是不朽佳作，它们充满生机，敢于囊括社会各个层面并揭露社会问题。事实上，如果布朗能在更广阔的层面去创作的话，《劳动》会更有表现力。它的比例、

构图和理性追求无不受到梵蒂冈署名室拉斐尔壁画（参见第 94—95 页）的影响，但是由于画幅不大，《劳动》也无意中展示出它取材局促、偏狭的劣势。

《滑铁卢大桥开通》（*The Opening of Waterloo Bridge*）

约翰·康斯塔伯（John Constable） 1776年生于东伯尔特（East Bergholt），1837年卒于伦敦

这幅画是康斯塔伯展出的最大画幅的作品。它描绘的是1817年6月18日白厅台阶（Whitehall Stairs）下摄政王（Prince Regent）登船的情景，他要乘坐一艘华丽的皇家游艇，沿着泰晤士河作短途公务航行，陪同的游艇都插满了旗子，其中包括画面右边市长大人的游艇。他们要参加画面远处那座雄伟的新石拱桥的开通仪式。两年前英国在此大败拿破仑，这座桥因此而命名，以示纪念。这是新和平时代公众盛事之一，它是横跨伦敦主要干道泰晤士河上的又一座大桥，因此引起人们对伦敦无休止扩张的强烈关注，当时伦敦已是世界上最大的城市。那天康斯塔伯在场，他为这一场景作了速写。他决定以它为题材创作一幅大幅面展览作品，但是直到15年之后他才在皇家美术学院展出了这幅画。在此之前，他对这幅画的概念不断延伸，最后精炼成伦敦自身的庆祝活动。

尽管年代叙述起来有些复杂，我们还是能一步一步追踪到康斯塔伯想象力的演变。大约在1819年他创作了两张小画幅关于摄政王登船的油画速写。19世纪20年代早期，又一幅以皇室宴会为中心主题的巨幅习作出炉。但约在1826年，他又回到那里进行新的创作，不过这次他定位在更远的河上游，站在地势更高的彭布鲁克郡府（Pembroke House）的阳台上。在这个有利位置上看，重点已经不是摄政王离开白厅，而是更饱满地展现在他面前的伦敦全貌了。很快，两幅有最后成品作一半大的习作创作出来（纽黑文耶鲁英国艺术中心，私人收藏）。这两幅习作和最后的成品作右边，他都加了一个高高的火炮塔（即制作子弹的工厂）。这座位于河南岸的塔是1826年完工的，比作品描绘的事件晚了十年。如此说来，事件的特殊历史意义对康斯塔伯来说已经不那么重要了。相反，他在创作时加入了更多关于城市和天空的细节，整个城市被乌云密布的天空笼罩着，与这个水上盛事一样兴味盎然。随着皇家美术学院画展开展的临近，康斯塔伯称自己“正匆

匆离开，向伟大的伦敦奔去”，正如他之前来伦敦为这幅画命名的时候一样。康斯塔伯给我们展现的是伦敦无疑，白厅场（Whitehall Yard）5号前面是弓形的房子下方的一大片河滩，从左方经过萨默塞特郡府（Somerset House）——然后是这幅作品首次亮相的皇家美术学院——到达新桥（于1937年被毁）和桥那边的圣保罗大教堂。这座无可比拟的城市在阳光下熠熠生辉，画布本身深深地附着着颜料，珠宝一般明亮的色点溅洒在上面。这些色点使作品更加生动，增加了迅速飞奔的动感。康斯塔伯在完成作中增加了新的内容，他在前景上画了一道上面安有瓦罐的护墙，画中的观众可以站在护墙之后欣赏到全景，而两个男孩却正背对着欢庆活动，沉迷于自己的游戏中。

早先曾有位观众称，这幅画可以与卡纳莱托的作品相媲美，可以肯定的是康斯塔伯当时是效仿了这位伟大的威尼斯城市风景画大师。卡纳莱托在英国的资助者比其他任何国家的都多。在流传至今的画作中，英国仍是他描绘最多的地方。卡纳莱托曾在18世纪40年代和50年代在英格兰长期游历，创作过一些伦敦最有代表性的画作，很多都是有关泰晤士河和河两岸著名建筑的作品。康斯塔伯意识到英国人对杰出风景画的渴求，采用了更大胆的表现手法来展现首都风光，这些手法就连卡纳莱托都未曾斗胆一试。在皇家美术学院给画上光的那一天，特纳见到了这幅画，他对画中的亮色调不以为然。特纳害怕人们会冷落了自己的作品，在最后一刻为自己提交的作品上也加了点红色（《海勒乌兹鲁伊斯——乌德勒支城市，64，去海边》[*Helvoetsluys the City of Utrecht, 64, Going to Sea*]，1832，布卢明顿印第安纳大学艺术馆 [Indiana University Art Museum, Bloomington]）。两年后，伦敦发生了另一件惊天动地的事——议会被烧，人们想知道他如何把这座城市这般令人目眩、史诗般的形象记得这么清楚的。事发当时，特纳在河对岸对这场大火进行速写，催生了他笔下最具表现力的



1832 年 画布油画 131×218 厘米 (52×86 英寸) 伦敦泰特美术馆 (Tate Gallery, London)

两幅作品，呈现出一个被火焰吞噬的伦敦（1835，费城艺术馆，克利夫兰艺术馆）。它们和康斯塔

伯经过思维加工的巨幅全景图一样，都是再现城市风光的历史画作。

《生命线》(The Life Line)

温斯洛·霍默(Winslow Homer) 1836年生于波士顿,1910年卒于普罗茨耐克(Prout's Neck)

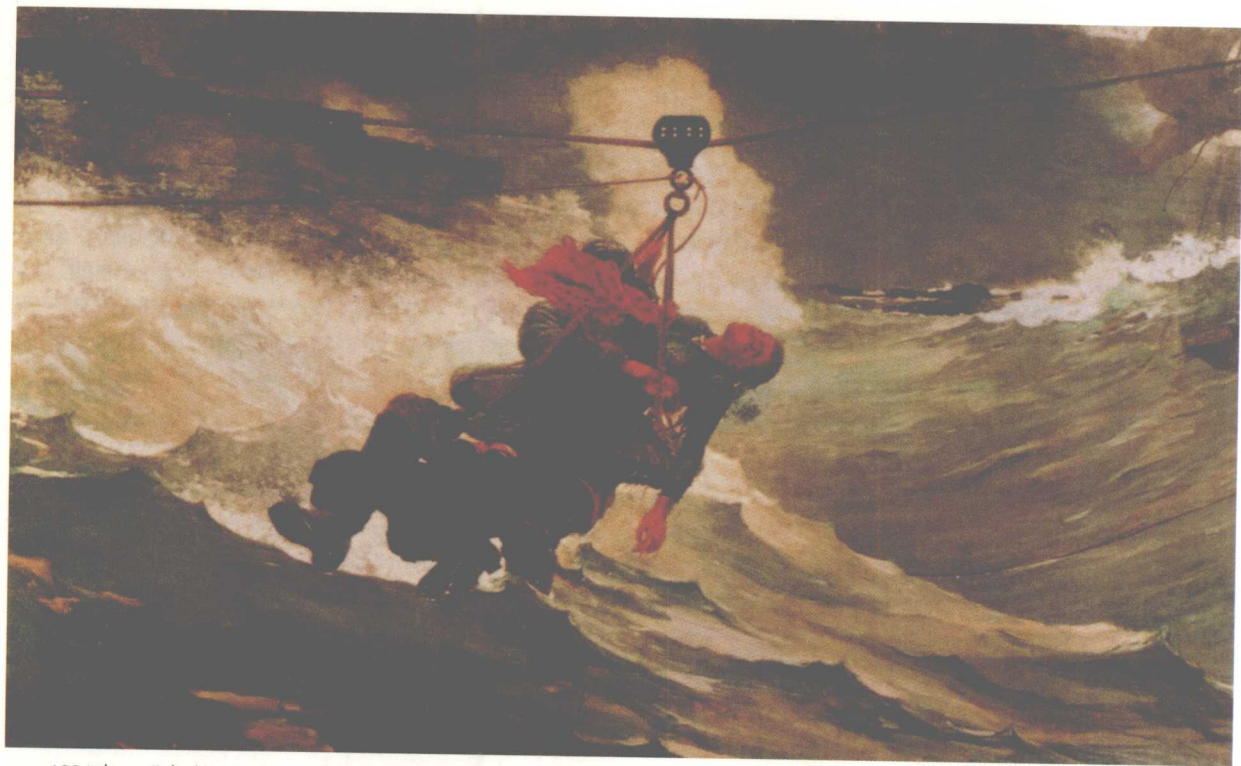
1881年,当温斯洛·霍默在英格兰东北海岸的卡勒寇兹(Cullercoats)逗留时,他找到了他的重要艺术主题之一——大海的无情和面对这种无情人们所表现出的勇气。在那里他目睹了一艘名为“铁王冠”(Iron Crown)的船在泰恩茅斯(Tynemouth)附近的沉没和当地救生员英勇的营救过程。灾难发生的当晚,霍默在海滩上画了几幅速写。没过多久他就创作了几张小幅的画布油画,生动逼真地展现出水手靠着海堤抱成一团,等待着仍在水中的伙伴的命运消息的情景(私人收藏)。继而创作了一幅大幅水彩画,描绘了一艘救生艇正劈波斩浪,向这艘正在倾斜的船艰难行进的场景,船上只剩下一人(《铁王冠号的失事》[*Wreck of the Iron Crown*],1881,卡尔顿·米切尔(Carleton Mitchell)私人收藏,长期租借给巴尔的摩艺术博物馆展出)。霍默很欣赏当地渔民的宁静与高贵。他用法国印象主义画家的手法,以渔民为题材进行写生和创作,展现了他们为生计而奔波以及冒着生命危险工作的生活状态。“铁王冠”的沉没所带来的一系列令人震撼的事件以及对营救船员的过程让他更加坚信:即使在极端恶劣的情况下,人们的力量和善良会油然而生。

在“铁王冠”的营救初期,救生人员是使用斜拉滑索用救生裤去救水手的。这是一种在当时相对新式的特殊装置。船上的人抛出一根绳子,它会借着海浪的推力到达岸边,然后陆上的人抓住它,让救生员沿着这根绳子向前游到船边,把一位遭难者安置在救生裤上,这时岸上的人就会把他们拉回岸边的安全地带。事故发生的那个晚上,霍默到达现场时太晚了,没能看到救生裤的使用方法,但他可能从别人那里得知了整个过程。两年后,在1883年的夏天,他来到新泽西州沿岸的大西洋城(Atlantic City),寻找当地的救生人员,提了一些关于这个装置的问题,并且观看了使用演示。或许他当时就意识到,救生裤比在海浪中的救生艇会更有表现力,它和与大自然难以抗拒的威力作殊死

搏斗的救生员和被救者让他用简单却强有力的直观画面再现了海上救援的整幕剧。第二年,他在纽约国家艺术学院展出了这幅作品,在那里它收到普遍赞誉,当之无愧地被评为他的杰作之一。

整个19世纪的海上航行中时有海难发生,救生团体成为沿海地区常见的互助形式。霍默的画描绘的并非是某个具体的海难事件,而是概括描绘出海边和海上生活中难以逃避的困境以及人们表现出来的英雄主义。实际上,最初他画了救生员的面部,但是他逐渐意识到即便是如此之小的细节也会转移掉太多对整幅画面的注意力,因此他用这位女子的围巾挡住了他的脸。我们所能感觉到的只是救生员紧抱女子并带她奋力回岸时付出的体力和蛮力。女子自己可能已经完全失去知觉,或者尚存一息知觉。她的头昂向后方,双臂无力地垂下,衣服已经湿透而且破烂不堪,被挡住脸的救生员用强有力的胳膊抱住她。他已经带她脱离了被暴风雨摧残的船只,船左方已经失去效用的船帆狂乱地飞舞着。二人悬在两股布满泡沫的波浪形成的水槽中,有一股可能致命的海浪很快就要向他们击去。霍默笔下这揪人心弦的一刻,描绘了二人未卜的命运。

这个出于恐慌而紧紧相拥的两人形象与奥古斯特·罗丹(Auguste Rodin,1840—1917)在《保罗与弗兰切斯卡》(*Paolo and Francesco*)、《我很美丽》(*I am Beautiful*)和其他许多作品中创作的紧贴在一起的两人形象是绝不相同的,罗丹体现的是遭到诅咒者的绝望和性欲。罗丹当时在巴黎设计这些作品是为了给他的传世组图《地狱之门》(*Gates of Hell*,1880—1917,巴黎罗丹美术馆[Musée Rodin],费城艺术博物馆以及其他地方的展馆)增加人物内容。情色是罗丹象征艺术中的一个根本组成部分,正如自这幅画首次展出以来霍默的评论者所评述的那样,这幅画充满了强烈的性欲,似乎如果情景有变,它表现的可能就是性爱情景。而这幅作品中他们每个人都只剩下纯粹的肉体,一体在



1884年 画布油画 73×114 厘米 (29×45 英寸) 费城艺术博物馆 (Philadelphia Museum of Art)

跟难以战胜的自然力量作斗争，而另一体则难以理解。霍默将一幕戏剧浓缩成一幅画面，体现出人们

在面临灭顶之灾时身体的张力，他的画像象征着生命本身的斗争。

《尤利西斯嘲弄波吕斐摩斯》(Ulysses Deriding Polyphemus)

约瑟夫·玛罗德·威廉·特纳 (Joseph Mallord William Turner) 1775 年生于伦敦, 1851 年卒于伦敦

在 1828 年秋天, 特纳九年来第一次去意大利。他直奔罗马创作供展出的成品画, 其中有一些他当时就在朋友画家兼历史学家查尔斯·洛克·伊斯特莱克爵士 (Sir Charles Lock Eastlake, 1793—1865) 的房中展出了。1829 年初他回到伦敦, 等待他在意大利创作的这些画作的归来。它们是单独寄出的, 目的是为了赶上 5 月份开幕的皇家美术学院的年度展览会。但是这些画在海上被耽搁了, 所以他着手准备新作品代替。其中就有这幅华美而细节丰富的大画幅作品, 虽然它是在伦敦绘画完成, 但却充满了绚丽的意大利风光, 体现了画家在意大利采风所汲取的思想和主题, 同时也成功地展示出他后期创作时善于用色的才华。

这幅画描绘的是荷马史诗《奥德赛》中尤利西斯 (Ulysses) 从独眼巨人波吕斐摩斯 (Polyphemus) 手中一波三折的逃脱故事。把巨人弄瞎逃跑后, 穿着红斗篷的尤利西斯站在船的甲板上大声地嘲笑他, 同时水手们也迅速拿起他们的桨或爬上桅杆试图展开船帆。然而逃离巨人魔掌的尤利西斯和他的水手还并未完全脱险, 他们又陷于阴影和黑雾中, 连他躺在上面的巨大岩石都难以看清。波吕斐摩斯在悬崖顶往下扔石头砸他们的船, 由于眼盲, 他就用折磨他的人的声音来判断投掷的方向。画的右方, 尤利西斯船队的其他船只在等着他。他们直接朝太阳升起的方向逃去, 但是波吕斐摩斯让他的父亲海神波塞冬 (Poseidon) 在尤利西斯返航回希腊的途中不断折磨他。尽管如此, 自由就在眼前, 整幅画充满了成功的喜悦之情。

自从特纳开始画小幅铅笔素描以来的二十多年里, 他就一直思考一个主题——一个似乎自古时起就不曾表现过的主题。1828 年他在罗马作油画速写, 画出了这幅作品的大概。但这张速写好像包括在那些从意大利返回途中被耽搁的作品中, 因此当他在创作这幅作品时不能以它为参照。但他记得很清楚, 根据回忆他又画出了这幅作品。先前每次在作品接近完成时他会即兴发挥一下他的才能, 这

次也不例外, 他在帆布上点缀了无数有感而发的微妙细节。整幅画用明亮的颜色厚厚地涂抹, 尤其是在右边太阳升起的地方, 整幅画充满了魔术般的笔触, 尤利西斯巨大的金色船上也是如此。三角旗高挂在这艘船上, 其上用希腊文书写着“尤利西斯”的字样, 磷光闪闪的仙女和飞身而起的鱼在船首嬉戏。左方, 人们的目光从翠绿色的水中升起, 经过一个神秘的正在燃烧的海上洞穴, 延至绿油油、金灿灿的群山, 一直到白雪覆盖的巨大山峰和乌云密布的天空: 这个过程暗寓了四季和自然无休止的轮回。右方, 远景从巨石后面展开, 延伸到海面和解救船只上, 旭日的白色光芒有如幻境一般。我们像是待在神话世界里, 灰白的野马更加强了这种感觉——有些仿自雕刻在帕台农神庙 (Parthenon) 饰带上的神马形象——它们把阿波罗 (Apollo) 承载太阳的战车高高拉起。

虽然 1829 年皇家美术学院展览会上有位评论家认为他“用色疯狂”, 但其他人大都都欣赏特纳这幅作品的神秘感和令人屏息的吸引力, 有些人还认为它代表了这位英国最伟大的画家在用色上的重要革新。约翰·罗斯金后来把它称为“特纳职业生涯中的核心作品……是人类所能创作的最完美最伟大的作品”。到 1829 年, 特纳已经是一名富有的画家, 只有在他愿意出售自己画作时才会出售。他留存了越来越多的作品, 因为他计划把这些非凡佳作遗赠给国家。《尤利西斯嘲弄波吕斐摩斯》也包括在内, 这幅作品于 1856 年遗赠给了国家美术馆。英国油画的一个重要特点就是影响广泛, 尤其是对美国的影响。19 世纪 60 年代早期, 英裔美籍风景画家托马斯·莫兰 (Thomas Moran, 1837—1926) 回到出生地, 下决心要从特纳作品中学到能够学到的一切。他复制了这幅画, 毕生都把复制品带在身边。当他发现了美国遥远的西部那令人敬畏的峭壁、峡谷、自然奇观和神秘莫测的光效时, 特纳这幅伟大的作品就成为他的绘画范本。



1829年 画布油画 132×203 厘米 (52×80 英寸) 伦敦国家美术馆

《1808 年 5 月 3 日》（*The Third of May, 1808*）

弗朗西斯科·德·哥雅·卢西恩特斯（Francisco de Goya y Lucientes） 1746 年生于福恩特托多斯（Fuendetodos），1828 年卒于波尔多

人们认为，以大约同时期的事件作为主题的历史画（这是一次影响深远的改革）是从本杰明·韦斯特（Benjamin West）1770 年创作的《伍尔夫将军之死》（*Death of General Wolfe*）开始的，画作描绘了英国得胜将军伍尔夫之死，在 11 年前的 1759 年，这位将军率领部队夺取了魁北克。雅克-路易·大卫曾打算描绘 1789 年引发法国大革命的《网球场誓言》（*Tennis Court Oath*），但是由于事态发展，一直都未能完成；历史的车轮走得太快了。他的学生格罗男爵在宣传画《拿破仑视察雅法鼠疫病院》（*Pest House of Jaffa*，1804 年，巴黎卢浮宫）中描绘了拿破仑的形象。在刚被占领的土地上，这位宽宏大量的未来皇帝像魔术师一样把一只手放在病人和生命垂危者身上，他们对他满怀感激。这些作品的共同点就是都描绘了一个公认的英雄（《网球场宣言》则描绘了几位这样的英雄），他有着英勇的行为或因此而光荣牺牲。观画者要承认他，欣赏他的勇气和智慧，而且还要从这位领导人物的模范行为中了解这个国家的理想和成就。

哥雅的作品总的来看更有抱负，但也不乏创新。画家选择以宏大的画幅来描绘根本上没有领袖的政治事件，而只是一场民众的起义及其后果，或许这是史上首次。1814 年哥雅为西班牙半岛战争（1808—1814）期间在 1808 年 5 月 2 日和 3 日发生的事件创作了两幅同样大小的作品，这就是其中之一。那年三月，拿破仑的军队已经进入西班牙，他们密谋剥夺了刚退位的查理四世（Charles IV）和其子费迪南德七世（Ferdinand VII）的王位，拿破仑的长兄约瑟夫·波拿巴（Joseph Bonaparte）成为国王。5 月 2 日，人民起义反抗法国入侵，与此同时，马德里发生暴乱，而当时西班牙皇室成员已经打算弃城逃跑了。哥雅的第一幅作品《1808 年 5 月 2 日》（*The Second of May, 1808*，马德里普拉多博物馆）表现的就是那场起义，展现了人们疯狂进攻法国军队时的猛烈力量。第二幅画布油画描述

的是起义被迅速镇压的场景。次日，镇压他们的部队领袖缪拉元帅（Marshal Murat）命令处死起义者。这些人只是农民和手工劳动者，他们靠着一堵墙站成一排，然后被射杀。行刑的是一群看不见面部的射击手。这些射击手似乎离他们只有几英寸远。街道很快就血流成河，一个起义者在被子弹击中后，像痉挛一样抬起胳膊，这个姿势让人联想起耶稣被钉在十字架上的样子。他们这种唐吉珂德式的起义在面对更强大的力量时是没有用的，从一开始就注定要失败。在这幅画中，殉难者，即这些没有任何社会或政治地位的普通人，遇上了机器人般盲从的士兵，而这些士兵也是被诡计多端的冷酷势力利用的无名工具而已。

尽管说哥雅与 1808 年法国入侵者有过勾结没有什么证据——朋友们作证说他没有，他也称自己一直在家里作版画——但与他交往的画家和知识分子并非绝对反法；而且法国在暂时统治期间还带来了解放与启蒙思想的希望。哥雅在事件发生 6 年后才开始创作这两幅画，他的动机并不明朗。法国人当时已经被赶出西班牙。费迪南德七世安然登上王位并且计划为 1808 年牺牲的烈士举办纪念活动。正是在那时借口贫困的哥雅向政府申请资金，以创作这幅作品。不加修饰的直接表达和对野蛮暴力的如实描绘让熟悉巴洛克和新古典主义派历史画传统手法的观画者很容易就能看懂《1808 年 5 月 3 日》这幅画，自然，他们也绝不会感到振奋。两幅画很快就被束之高阁、被人遗忘。直到 1848 年人们才在普拉多博物馆的储存室里发现了它们。从约 1810 年到 1814 年，哥雅创作了一系列版画来描绘了半岛战争的恐怖，但是《战争灾难》（*Disasters of War*）直到 1863 年才出版，那时他已经去世很长时间了。然而从那以后，《1808 年 5 月 3 日》就极大影响了后继的几代画家，包括马奈（Manet）、毕加索和当代的里昂·格鲁布（Leon Golub）（生于 1922 年）。如同体现我们这个时代杀人无数的战争和制度的作品一样，它似乎有着现代意义。每



1814年 画布油画 马德里普拉多博物馆

当艺术家抗议并要声讨现代政体的残暴时，摆在他们面前最强有力的典范就是哥雅对政府所操纵的凶

残而莫名的暴力进行的悲惨描绘，而远远不是韦斯特、大卫或格罗一派所表现的英雄行为。

《单桨划艇冠军》(The Champion Single Sculls)

托马斯·伊肯斯(Thomas Eakins) 1844年生于费城,1916年卒于费城

蜿蜒穿过费城的斯古吉尔河(Schuylkill)是赛艇的理想之地。随着19世纪中期这项运动越来越受欢迎,费城被誉为美国赛艇之都。这个称呼名副其实,因为费城是美国独立的摇篮,而且在美国——不像在欧洲,赛艇只是“绅士的追求”——赛艇体现了绝对的平等和民主,技术是唯一的评判标准。(每一个费城学童都知道,在20世纪20年代,英国国王拒绝跟来自费城的奥运会划船金牌获得者杰克·凯利[Jack Kelly]握手,因为他只是一名工人;而凯利的女儿格蕾丝[Grace]最后嫁给了摩纳哥王子。)现在,沿斯古吉尔河排开的构造奇特的旧船库已经成为城市一景,建在邻近山上巨大的费城艺术博物馆高耸其上。河面上密密麻麻的划艇轻轻滑过水面,构成了费城最独特的景观。1870年7月4日青年画家伊肯斯回到家乡,这时船库早已建好,但博物馆尚未兴建,而现在这个博物馆里悬挂着许多他的杰作。他在欧洲学了三年多的绘画——在巴黎,师从让-利昂·热罗姆(Jean-Léon Gérôme, 1824—1904)——但他已经学到了他需要从旧世界了解的东西,而且现在打算要成为一名职业画家,描绘现代的美国风光。为了能创作一幅标志其学成归来的作品,伊肯斯选择了一个全新而具有典型费城特色的主题。

当时马克斯·希米特(Max Schmitt)是费城的最佳划手。身为律师的他在1867年获得了斯古吉尔河上有史以来的第一个单桨划艇冠军。当时他的老朋友——本人也是划手的伊肯斯从巴黎发来了祝贺。1870年的10月5日,希米特经过激烈的竞争又一次赢得了比赛,这次伊肯斯在现场为他加油。为了纪念希米特的胜利,很快他就着手开始创作这幅作品。他为希米特的胜利以及之后的四年内美国出现的赛艇顶尖高手创作了几幅油画和水彩画,而这正是其中的第一幅。他并没有描述胜利的兴奋和喜悦,那是杂志插图画家的绘画目的:他要表达是一个更复杂的主题。实际上,他描绘的是留着小胡子的希米特在训练期间的小憩。当希米特在用桨掠过平静水面时,他的眼睛却在观察观众,如

镜的河面映出他的倒影和划艇纤细的靛影。画中寓意他是这项运动中的主宰。中景是伊肯斯自己,用力拉着船桨——正如他为使自己的艺术更加完美而作出的努力——船上刻着他的名字和造船日期。在远处的河面上,两位划手和一位穿着贵格会会服的舵手在一个行进缓慢而且样式陈旧的船上费力地划着。费城是贵格会信徒的大教区。画家似乎是在说,他们之中的伊肯斯和希米特要给这座古老的城镇展示一下何谓现代。作品中其他所有细节刻画的绝对是当时最新潮的东西。一艘蒸汽船正轧轧地向上游驶去,同时一辆火车正要穿过一座坚固的铁石桥。斯古吉尔河上刚刚建成了几座这样的桥。但是这一场景虽然乍看去像是乡村一景,但事实并非如此。确切地说,这条河流经费尔芒特公园(Fairmount Park)。这个公园刚被建为美国最大的城市公园,而且在几年后的1876年成为世界博览会所在地。顺着希米特注视的方向看去,不到一英里远的地方有律师事务所、银行、带有露台的房子和费城中部那些吞云吐雾的工厂。

伊肯斯坚定不移地在他的艺术中表现现实主义思想,而正如他在巴黎所学到的那样,现实主义的基础是对裸体画的研究。他在宾夕法尼亚美术学院当老师时,他在男女合班的课堂上坚持使用裸体模特。这一点对费城来说可谓太过超前,他因此遭到开除。实际上,从巴黎归来之后他从未获得预期的成功,而他在美国美术史上的核心地位主要是在他去世后才得以确立的。他在创作这幅画时似乎已经觉察到面前的这些困难了。马克斯·希米特的成功来源于他内在的力量、风度和敏捷,因此将希米特肌肉强健的臂膀画在作品中央并非巧合。通过这个具有运动天赋的形象,伊肯斯向费城宣告现实主义和现代性有着必不可分的关系,这是他从巴黎学到的真理。跟沃尔特·惠特曼(Walt Whitman, 多年后,伊肯斯为这位本土诗人画了一幅肖像[1888, 宾夕法尼亚美术学院])一样,这位充满宏图大志的年轻艺术家决定“歌唱带电的肉体”(来自惠特曼的同名诗作——译注)。



1871 年 画布油画 82×117 厘米 (32×46 英寸) 纽约大都会艺术博物馆 (Metropolitan Museum of Art, New York)

第八章 现代艺术

1860—1910年 理查德·R·布雷特爾 (Richard R. Brettell)

在西方艺术史上没有哪段时期能像这一短暂时代这样富于创新、硕果累累，对绘画的意义如此重大——就连15世纪下半叶的佛罗伦萨或者自此一个世纪以后的罗马都难以匹敌。西方艺术首次真正实现了国际化，并通过摄影、公立美术馆和私人艺术市场的推动而接近了广大群众。

艺术家一跃成为社会名流。当代绘画作品的模仿画充斥了大众印刷媒体。从波德莱尔到左拉(Zola)，几乎每一位伟大的作家都曾在艺术评论领域一展身手。历史上，从来没有哪一时期的先进文学与绘画艺术比这时更加彼此亲近。

艺术家对其作品的文化角色和道德境界有着清醒的认识，这既将他们解放，又给他们压上重担。随着艺术陈列馆和复制品的大量涌现以及艺术出版业的迅猛发展，艺术家更充分地意识到过去作品的分量，在艺术史方面也比早期艺术家有了更清楚的了解。幸运的是，他们不是对过去的作品顶礼膜拜，而是在博物馆中收集绘画细节和色彩的处理方法并加以利用。大到“官方”展览，小到由画商

组织的、旨在吸引更多有经验观众的展览，都使艺术家更加方便地来衡量自身成就。游历四方不再费力，外国艺术展频繁举行打破了地方画派的界限，使得艺术思想迅速传播开来。

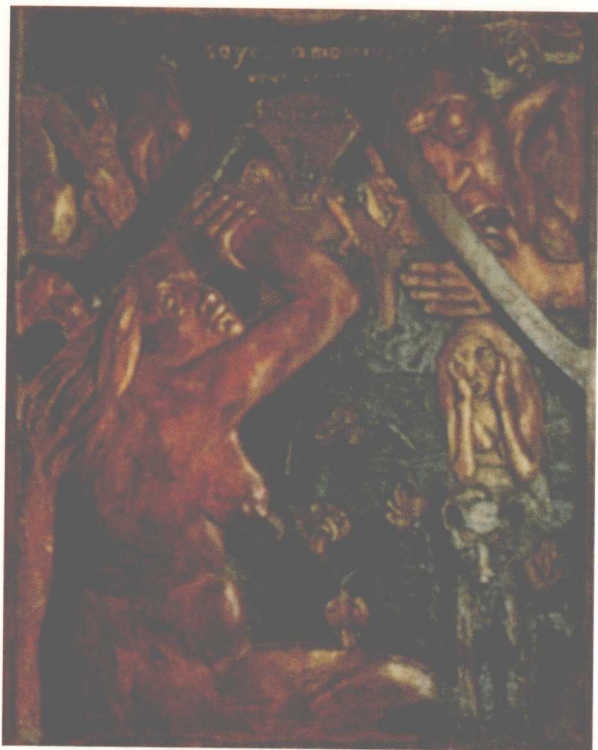
现代艺术史常常被看作是一系列后者不断取代前者的运动：从现实主义到自然主义或印象主义，再到后印象主义和/或象征主义，最后到立体主义。前三者关注博物馆艺术和复杂的绘画技巧，而象征主义画家或后印象派画家则比较关心直接的绘画技巧并表现形式上的准确清晰。但是，最终所有的西方现代艺术家都是对两股根本力量的反映：一是城市发展、科技进步以及社会差别的弥合给他们所描绘的视觉—社会世界里带来的前所未有的变化；二是他们专心沉浸其中的艺术世界正在不断变化并迅速发展。为了艺术的艺术与为了生活的艺术交织在一起。

或许由于摄影只盗取了油画和版画的具象功能，19世纪下半叶的艺术家全神贯注于“风格”和表现手法。每一种艺术表现形式都努力建立自己的特色，艺术家们也尝试使用新的材料和不同的创作方法。德加(Degas)等画家和作家坚信虚构的艺术也要牢固扎根于对现实的研究，他们一次又一次地维护“绘画”从看得见的现实中的独立。这便是现代主义的自相矛盾。

城市是“艺术世界”与“现实世界”的连接点。从巴黎到芝加哥、墨尔本，再到莫斯科，在1890—1900年间，城市发生了翻天覆地的变化。



莫奈的《蛙塘》(La Grenouillère, 1869)，它被艺术家和公众视为早期的“印象派”作品，莫奈由最初的困惑变成了自豪。



高更的浮雕木刻《坠入爱河你将会快乐》(Soyez amoureuses et vous serez heureuses, 1889)与其他九件相关作品被作为哲学集群展出。

这个令人眩晕的世界制造了现代主义所有的担心忧虑以及欢欣喜悦。每一个人——包括艺术家、艺术爱好者、工人、演员、商店老板——要在现代城市中过上好生活，都须适应社会、思想开放并能屈能伸，而能够不断地突破自我，在一生之中立于不败之地的艺术家寥寥无几。大部分最伟大的艺术家要么只是灵光乍现——如凡·高 (van Gogh)、修拉 (Seurat)、蒙克 (Munch) 和克里姆特 (Klimt)——要么隐居乡下，如莫奈 (Monet)、塞尚 (Cézanne) 和高更 (Gauguin)。巴黎是艺术的典范之城，巴黎艺术主宰着这一时期，由于至少四分之三的关于现代主义的文学作品都出自巴黎作家之手，这里的思想观念几乎瞬时就会被外界所接受。

此章所包含的某些作品并不是“典型”之选。有些作品不为人知是由于其所有者的状况，但是它

们需要大白于天下，这些作品的作者都是白人男性。最后，只有非洲裔画家亨利·奥·泰纳 (Henry O. Tanner, 1859—1937)、女性画家玛丽·加萨特 (Mary Cassatt, 1844—1926) 和贝尔特·摩里索 (Berthe Morisot, 1841—1895) 曾创作过堪称典范的作品。我选择了卡耶博特 (Caillebotte) 而非才华出众的摩里索的一幅画作，是看中了此画大胆的构思。这里之所以忽视雕刻艺术，并非因为波德莱尔在其伟大而具有讽刺意味的 1846 年巴黎沙龙展的回顾中，写了一篇名为《为什么雕刻枯燥无味》(Why Sculpture is Boring) 的文章，而是因为除奥古斯特·罗丹和梅达尔多·罗索 (Medardo Rosso, 1858—1928) 之外，最杰出的现代主义艺术雕刻家首先都是画家。我主要选择了出于自我意识而创作的“杰作”，它们是艺术家专门为公共展览和辩论而创作的，都对后世的艺术史产生了影响。



贝尔特·摩里索深受马奈的影响，《年轻女子》(Young Woman, 1883) 是其独立代表作。

《草地上的午餐》(Déjeuner sur l'herbe)

爱德华·马奈(Edouard Manet) 1832年生于巴黎,1883年卒于巴黎

现代艺术的历史在代表“官方品位”的学院派与英雄般独立的画家之间的冲突中拉开序幕。前者主张具有悠久历史和文化底蕴的古典主义,专注表面协调,而后者则为建立一门真正的现代城市艺术而奋争。这一序幕开始于1863年春天举行的落选沙龙(Salon des Refusés)。这是法国皇帝拿破仑三世下令举办的一场官方展览,目的是展示那些被当年苛刻的官方沙龙评委会拒绝的艺术作品。皇帝的目的并不是支持“落选”作品,而是给公众一个“评价评委”的机会。但一幅参展画作却吸引了所有人的目光——那就是爱德华·马奈所作的《草地上的午餐》。在现代艺术的众多杰出作品中,这是第一幅先被视作丑闻,后被艺术史所接受,最终跻身于官方最高审美阶层的伟大画作。

尽管马奈曾经引起一些老派巴黎画家的注意,但是在他40岁时仍只混迹于朋友的小圈子中,直到因《草地上的午餐》而一夜成名。这幅画使整个巴黎蒙羞。自席里柯的《梅杜萨之筏》于1819年发表以来,还没有哪一幅作品总结过一代人的革命倾向。《草地上的午餐》因为它的粗鲁、不道德和堕落而饱受争议。

马奈在画作中表现了一位衣物尽褪(与裸体是截然不同的两个概念)的女子,她那显然是当代风格的衣服与面包、水果(甚至还有一个大大的银质长颈瓶!)等被安排在画的左下方。两名年轻男子同样身着当时的服饰,他们的身份应当是学生。很明显,这位裸女不是女神,只是一名现代女子——甚至可能是妓女——她不仅敢赤身裸体与男人们嬉戏,而且大胆地向旁观者打招呼,使我们也成了这不道德的野餐的参与者。另有一名年轻女子,仅身穿一件宽松无袖内衣,正在小溪中洗澡。这既不是沐浴中的苏珊娜,也不是拔示巴,此画最初的名字只是简单的《沐浴》(The Bath)两字而已,这一事实说明马奈没有试图用寓言或者历史来“遮盖”他的主题,而是决意在一个政府赞助的展览上表现可能会成为现实的个

人行为。然而,想象本身不能保证绘画“因丑闻而取得成功”(succès du scandale)。马奈喜欢快速作画,经常用大画笔概括地(有些人认为是草率地)描绘出景观布置,用和所表现主题一样“粗鲁”(对许多观众而言)的大写意线条展现前景人物和静物成分。不论是安格尔优雅的线条,还是德拉克洛瓦微妙的色调,都不能“抵消”这个主题。相反,马奈继承了自甘堕落的居斯塔夫·库尔贝的衣钵,库尔贝曾在自己的画室里画裸体,作画时喜欢用调色刀,而不是画笔。

马奈并非一位彻底的反叛者。这幅作品充满对乔尔乔涅、拉斐尔及提香“博物馆”艺术的暗示,而且与18世纪法国画家布歇和弗拉戈纳尔(分别参见第200—201、212—213页)等略带轻佻之意的“游乐画”相近,这两人偶尔也会用同样“粗俗”的线条作画。因此,就它自身选择的美学血统来说,此画和那些伪“学院派”画家亚历山大·卡巴内尔(Alexandre Cabanel, 1823—1889)或让-利昂·热罗姆(Jean-Léon Gérôme, 1824—1904)的所有作品一样具有“学院气”。然而,马奈引逗观众依照博物馆中所谓“艺术作品”的评判标准来看待这幅画并接受其主题粗俗的“现实”,这种说法甚至出现在马奈的语录中。此画曾被看做乔尔乔涅《田园协奏曲》(参见第100—101页)的现代改编本,但三个主要人物的姿态却是脱胎于马尔坎托尼奥·拉伊蒙迪(Marcantonio Raimondi, 约1480—1534)根据拉斐尔失传画作《帕里斯的审判》(The Judgement of Paris, 约1515—1516)所作雕版画中的次要人物。马奈取材于他从未见过的一幅不朽壁画而创作的作品,让普通模特以这部作品中次要人物的相同姿态出现并使他们具有了高贵的身份,这让马奈差点成为一位“后现代主义画家”(以隐晦、模仿、讥讽见长),多么令人玩味!

正是马奈的模特儿维多利亚·默兰(Victorine Meurent)那直率的凝视,使这幅表现自我意识的模仿画作如此引人注目。这幅画反观我们自身,迫



1865年 画布油画 280×264 厘米 (110×104 英寸) 巴黎奥赛博物馆 (Musée d'Orsay, Paris)

使我们进行一次美学和社会的评判，否则我们可能会对此避而不谈。这个模特儿摆出警惕——而非色情——的姿态，她的脚趾漫不经心的拨弄那位正在打手势的绅士的裤腿，这很难让我们完全严肃地看

待这幅雄心勃勃的画作。马奈是多么地想要表现华丽浮夸，他又多么兴奋地在自己的主张中寻求快乐啊！

《煎饼磨坊的舞会》(Ball at the Moulin de la Galette)

皮埃尔·奥古斯特·雷诺阿(Pierre-Auguste Renoir)

1841年生于利摩日(Limoges), 1919年卒于卡涅索梅尔(Cagnes-Sur-Mer)

如果说有哪幅人物画堪称自觉创作的印象主义杰作的话,那肯定是雷诺阿的《煎饼磨坊的舞会》了。在1877年第三届印象主义画展出中它自己独占了一面墙,而且它也是雷诺阿的朋友——评论家乔治·利维耶尔(Georges Rivière)精心策划的目录里的一幅。为了与外光画法这一理念或者说这群年轻艺术家拥护的直接画风保持一致,利维耶尔声称这幅画完全是在户外创作的,而且是雷诺阿亲自观看了著名的蒙马特尔(Montmartre)舞厅的日间舞会后完成的。但是不仅有一张这幅画的草图(哥本哈根奥德罗普格园林博物馆[Ordrupgaardsamlung]),还有雷诺阿为一位收藏友人稍作修改后的小幅画作(私人收藏)都很清楚地证明这幅巨大精美的画作多半是在画室里完成的。雷诺阿的画商沃拉德(Vollard)事后甚至声称这幅画是凭记忆画的,在1876年,对一个年轻的“印象主义”画家来说这几乎是绝不容许的!

从某种角度上来说,这幅画表达了对华托、布歇和弗拉戈纳尔艺术的敬意,这是自我复兴并且与龚古尔(Goncourt)兄弟19世纪60年代作品中的现代主义相关联。评论家很快就觉察到遍布这幅画中女性化的纯真,其中最雄辩的一位——笔名为弗劳·奥斯夸尔牧师(Ch. Flor O'Squarr)的评论家(有可能是曾经用英语评论1876年印象主义画展的亲英派诗人斯特芬·马拉美[Stéphane Mallarmé])称:

“强烈的阳光从葱翠的树梢洒下,让女孩们的金黄的头发和粉红的脸颊熠熠生光,让她们的缎带闪闪发亮。令人欢欣的光线洒满了画布的每一个角落,就连阴影都反射着光线。在画的中央,我们看到一群跳着狂乱舞步的舞者。整幅画像彩虹一样闪亮,让人想起了海因里希·海涅(Heinrich Heine)笔下娇美的中国公主:‘她生活中最大的乐趣便是用她光滑如玉的手指撕碎绛罗绸缎,看着黄色、蓝色、粉色的碎片像蝴蝶般随微风飘落。’”

雷诺阿肯定研究过韦罗内塞、鲁本斯、华托和弗拉戈纳尔在卢浮宫的藏画,但是看不出任何一

幅作品是此画的原型,就连从华托的《舟发基西拉岛》(参见第190—191页)中也无法看出。《煎饼磨坊的舞会》涉及了雷诺阿以前的大幅作品很少涉及的东西,除了强调空间的形式之外,他还表现了一个“视觉领域”(field of vision),在这一领域中,人物、光影、背景元素、玻璃杯及水果都有了平等的视觉地位。观者的视线穿过充满形式与运动的表面,很难忽视其一。这个“滑动”的美学概念至今仍不过时;一百万个被压缩在一个平面里的个体观察点不比20世纪40年代后期杰克逊·波洛克(Jackson Pollock)的“滴画”帆布少多少活力。

比起雷诺阿充满乐观繁荣景象的现代主义作品来,很多评论家更喜欢像德加和马奈那充满社会情感的画。雷诺阿笔下的舞厅里,人们在周末(很可能是星期日)纵情享乐,享受着“边饮酒舞蹈,边大把花钱”的资本主义城市娱乐方式。他们大都自谋生计,男男女女此时此刻的乐趣和健康的纵情与华托贵族化画风里的忧郁形象截然不同。雷诺阿的画作确实体现了他城市乌托邦似的现代主义视角:工薪使工人终获自由,得以身着适合公众场合穿着的服装饮酒、跳舞。但是,那位未署真名的评论家看出,在这充满阳光的画布上有着相当程度的紧张气氛并将其形容为“狂乱的舞蹈”。

利维耶尔指明了许多画中人的特定身份,艺术家、作家、记者甚至公务员;女人则是模特、女帽制造商和餐厅招待,他们都聚集在雷诺阿在柯尔托大道(Rue Cortot)附近的花园工作室里。有意思的是,在场的没有一位是雷诺阿的印象主义同行,连这幅画的首位主人居斯塔夫·卡耶波特(Gustave Caillebotte)也不在场。相反,艺术家描绘的却是学院派或者官方绘画派艺术世界的一部分,是遭到印象主义唾弃的世界。因此,这幅画代表的不仅是法国历史的一个时期,即普法战争的恐怖消失和巴黎公社消亡后的时期,这还是一个跨代时期,雷诺阿圈子里青年男女们尚未结婚,仍未进入“不失体统的”衣冠楚楚的资产阶级世界,这一世界的生



1876—1877 年 画布油画 131×175 厘米 (52×69 英寸) 巴黎奥赛博物馆

活是雷诺阿后期全部作品的主题。他的印象派朋友——马奈、莫奈、希斯莱 (Sisley)、摩里索和

毕沙罗 (Pissarro) ——都已成婚并建立家庭，再也无暇在星期日跳舞了。

《弗利·贝热尔的酒吧》(The Bar at the Folies Bergère)

爱德华·马奈(Edouard Manet) 1832年生于巴黎,1883年卒于巴黎

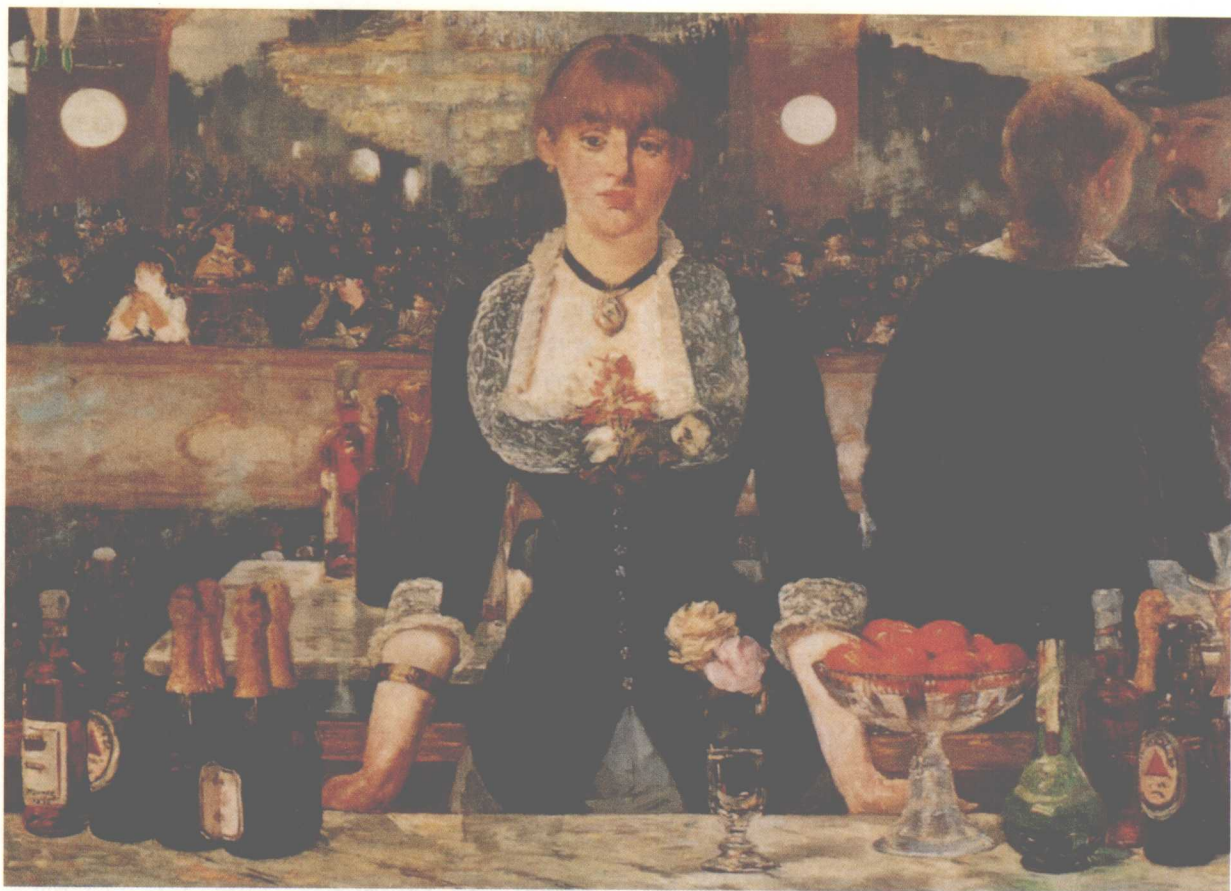
马奈最后的杰作《弗利·贝热尔的酒吧》神秘莫测,充满彻底的绝望之情,在19世纪法国现代主义风格的绘画作品中无出其右者。此画于他去世前一年在巴黎沙龙展上展出。尽管比雷诺阿的《煎饼磨坊的舞会》(参见第254—255页)略小,但是它传统的构图和与真人一般大小的画面人物所产生一种纪念碑似的宏伟,将其与雷诺阿有着自我意识的非正式印象派画作区分开来。在马奈圣坛似的酒吧里,每一件事物都是精心安排的,那名招待有一种类似女祭司,或是复活的耶稣在口称“不要摸我”(Noli me tangere,见前文注解)之时的姿态,她透过我们去看那反射在她身后镜子中的空间。尽管此画有一些诙谐的格调——例如左上方女杂技演员的脚和对面包厢中那名女观众的观剧望远镜——但是这些对于冲淡马奈这幅最悲伤的作品中的昏暗阴沉,近乎悲剧色彩的气氛作用甚微。

事实上,每位主要的都市现代主义史学家和评论家都参加过反对这幅作品的讨论,称其为“怀旧的寓言”以及“弗利·贝热尔酒吧的处女和/或妓女”,并把它看做是马奈对“自然事物的颠覆”。这种文字的大部分是很吸引人的,很大程度上因为这幅画本身就是一个永久的谜,“谜底”只能从画中找到。尽管有一幅现已不存的先期画稿和一幅油画习作(私人收藏),马奈没有留下其他任何有关其作画意图的记录。这迫使现代评论家搜寻他同期的评论文章、马奈画室的参观记录,以及18世纪80年代早期与他相识者的回忆。就连马奈最亲密的女性朋友贝尔特·摩里索对这幅画都只字未提。当它第一次在沙龙展展出时,对它的评论也是无知和理解参半。为了梳理出马奈的意图,人们甚至还对其构图进行了X光透视,以对比此画最终的图像与开始的想法有何不同。结果显示,在最初的画稿中,那名女子的头部似乎稍稍偏向观众,就像在镜子里反射的那样。

学习摄影的人将具象艺术巧妙地一分为二,作了两个相互对立的比喻:具象不是镜子就是窗户。窗户容易被理解,因为它们外形上是定向的,只通过

窗棂这一媒介控制“表象”。镜子也有镜框,但是当照镜子时,我们看见表象中的自己,使“镜化”的比喻具有固有的内省性。从伟大的作家兼评论家于斯芒斯(Huysmans)开始,所有研究《弗利·贝热尔的酒吧》的学者都承认马奈画中镜子有着内在的“不可能性”。酒吧女侍身后那个镀金浇铸的镜框清晰可见,它与画的显像面正好平行,因此不可能像画中呈现的那样“反射”出女子的后背和她的观察——谈话者。我们也应列出画中所有的“不一致”来——镜像里浮起的酒吧台,左边瓶子的镜像位置错误,镜像中瓶子和手指间的空间比“实际”的要大得多,等等——“实际”与“镜像”领域的不一致是非常明显的。很清楚,马奈想以此画迷惑我们,迫使我们进入一种分析性的、耗时的、最终是本体论上的观看方式,这种方式需要我们去探讨存在的本质。究竟什么是画出的具象?从现实的戒律中摆脱出来似乎是马奈的主题之一。

难道实际和反射这两个领域之间彻底的不连续性是一种对欲望及其不可能性的比喻吗?这里我们有两个“人物”——一位男子和一位女子。那名男子是观察者——作画者,我们可以简单地通过观看这幅画感觉到他的存在。然而,我们不是在她的眼睛里——她确实在审视我们——而是在一个事实上不可能是“真实的”镜像里看到我们自己。这就是马奈画作的最终的“谜底”——也是它的悲剧所在。存在于男女之间,公众与私人之间,镜子与窗户之间,工人与资本家之间,生死之间的隔阂是永远无法弥合的——不能在生命中,最终也不能在绘画中得以弥合。我们知道马奈在作这幅画时身体并不好。在所有评价过《弗利·贝热尔的酒吧》的作家中,只有弗朗索瓦兹·加香(Françoise Cachin)重点提到过它的悲剧性:“这是他的最后一幅伟大作品,是对美好事物的最终表现,是对曾是他生命中一部分的巴黎生活充满遐想的陈列,在一面满是烟渍的镜子和一种受尊敬的关注之间,它那深不可测的悲伤宛如与绘画的诀别。”



1881—1882 年 画布油画 96×130 厘米 (38×51 英寸) 伦敦考陶尔德学院艺廊 (Courtauld Institute Galleries, London)

《爱德华·D·博伊特家的女儿们》（*The Daughters of Edward D. Boit*）

约翰·辛格·萨金特（John Singer Sargent） 1856 年生于佛罗伦萨，1925 年卒于伦敦

在现代主义国际文化绘画研究中，这幅由美国画家约翰·辛格·萨金特创作的杰出群体肖像是无与伦比的。虽然萨金特是美国公民，他实际上一生都居住在欧洲。萨金特生于意大利，并在那里及德、法、英等国长大，后定居于 19 世纪的艺术之都巴黎，跟随查尔斯·卡洛吕-杜兰（Charles Carolus-Duran, 1838—1917）学习绘画，是最受敬仰的上流社会肖像画家之一。萨金特最早在法国成名，和他的同胞玛丽·加萨特一样，萨金特清楚地意识到美国艺术和文化缺少欧洲文化所具有的精妙优雅，他作为艺术家来衡量自我成就时，也感觉同那些欧洲大师背道而驰。

博伊特夫妇是波士顿人，同时在巴黎和伦敦也拥有住所。萨金特与这家人十分熟悉，所以在 1887—1888 年他在博伊特在波士顿的家中小住时创作了这幅伟大的展览作品和另一幅博伊特夫人的正式肖像（现藏于波士顿艺术博物馆）。现存没有任何有关作画报酬的记录，看来像是萨金特本人提出为这些女孩画画的，目的是吸引其他一些富有的美国侨民——甚至是法国资产阶级——请他画像。这幅画又常被称作《博伊特姐妹》（*The Boit Sisters*），完成于巴黎，在 1883 年的巴黎沙龙展出时受到热烈欢迎并得到小说家兼评论家亨利·詹姆斯（Henry James）的好评。和他的朋友萨金特一样，詹姆斯对美国侨民社会的境况也十分了解。

《博伊特姐妹》与委拉斯凯兹画于 1656 年的作品《侍女图》（*Las Meninas*，约 1656）多有相似之处，这一点颇受人们关注。事实上，萨金特在 1879 年游览普拉多博物馆时，曾临摹了委拉斯凯兹的这幅作品（私人收藏），当他创作《博伊特姐妹》时，那幅临摹画就在他巴黎的画室中。这两幅作品中都有一种对它们所描绘主体的含蓄的赞誉。然而，萨金特对委拉斯凯兹在绘画和本体论原则上玩的把戏进行了简化。委拉斯凯兹要求观众为他和他的皇室侍从“摆姿势”，但实际上他是在为国王和王后画像。我们有多么渴望在作品的阴影下，在

折起的幕布后，可以发现萨金特那潜伏的灵魂，他表面上在画博伊特姐妹，实际上却并非如此，他着力描绘的是画中看不见踪影的女孩父母。这些女孩身穿白色罩褂，这样她们在屋里玩耍时衣服不会弄脏，这说明她们当时确实不是在为画像而摆姿势，而是画家无意中捕捉到的一个亲切而自然的瞬间。这是一件聪明绝顶、富有美学层面的艺术品。

与其他在公共场合展览的上流社会肖像画一样，在展出此画时，萨金特简单地把它命名为《儿童肖像》（*Portrait of Children*），然而，此画巨大的体积和明显的美学雄心使它从 1882—1883 年间展出的其他作品中脱颖而出。许多早期的评论家承认萨金特那不讲究形式的、迅速作画的风格与印象主义艺术家有着千丝万缕的联系。但是这种相似性总是被萨金特炉火纯青的“高等艺术”（high art）遮掩得天衣无缝。事实上，满篇的黑色和灰暗的色调给《博伊特姐妹》蒙上了一种阴暗的神秘色彩，这与萨金特的唯一对手，同为儿童肖像画家的雷诺阿的风格相左，后者的肖像画光线鲜明，色彩亮丽。

这幅肖像最突出的成就在于它的构图。萨金特并没有把这些六到十四岁的孩子们安排在画的中央，形成赏心悦目的一组，而是把她们安排得很分散。一位参观过 1883 年沙龙展的评论家说此画“依新规则构图；四角游戏规则构图”，这一点毋庸置疑。通过这种编排，女孩们或面向或背对来自一扇看不见的大窗户的光线，并且她们和巨大——确实有点庸俗——的中国青花瓷瓶（巧妙安排的女孩父母的替身？）立在一起，如此，萨金特似乎在向我们透露一些有关女孩性格及其相互关系的信息。最小的女儿朱丽娅（Julia），舒服地坐在一条大大的地毯上，因而从姿势和位置上都与她的姐姐们独立开来。比她稍大一点的姐姐，玛丽·路易莎（Mary Louisa），站在整幅图的最边上，充分接受光线，也确立了她的代表性地位。最年长的两个女孩弗罗伦丝（Florence）和简（Jane）则站在阴影中，弗



1882年 画布油画 222×222厘米(87×87英寸) 波士顿艺术博物馆(Museum of Fine Arts, Boston)

罗伦丝倚在那个花瓶上，背对着观众，简从暗影中羞怯地看着我们。有趣的是，萨金特似乎了解这些女孩的性格，因为我们明显地看出两个年长的女

孩开始变得烦躁不安，她们生活在1882年萨金特所描绘的阴影世界中。

《浴室中的男子》(Man at his Bath)

居斯塔夫·卡耶波特 (Gustave Caillebotte) 1848 年生于巴黎, 1894 年卒于巴黎

没有哪一幅 19 世纪初期的艺术品堪与这幅不同凡响的——表现强健肉体的——绘画作品相媲美了。对于一个在印象主义运动中被众多朋友视为富有之人的业余画家来说, 这确实是一件迟来的作品。作者在临终前将其毕生的重要收藏都捐赠给了法兰西民族, 他也因此成为首位印象派作品的私人赞助人。而居斯塔夫·卡耶波特自己的作品在第二次世界大战之前却几乎鲜为人知。

就像卡耶波特的许多大型油画一样, 这一幅同样也是为展览而创作的。许多印象派艺术家都为 1883 或 1884 年的展览创作了重要作品, 但是由于同行间的内部竞争, 展出未能成行。结果, 这幅油画直到 1994 年才在法国展出。但是卡耶波特曾在 1888 年把它送到在布鲁塞尔举行的一次先锋艺术的重大展览会, 即“二十人展”(The Twenty)上展出。在那里它的境况仍然很糟: 尽管被列于目录之中, 但实际上它男性裸体的直白表现冒犯了当时的审美观, 因而被展览馆撤下并锁在了橱子里。从此, 它成为现代艺术史上第一幅遭受与库尔贝、莫奈、毕加索、德·库宁 (de Kooning)、杰夫·库恩斯 (Jeff Koons, 生于 1955 年) 等笔下众多裸女画相同命运的男性裸体肖像画。

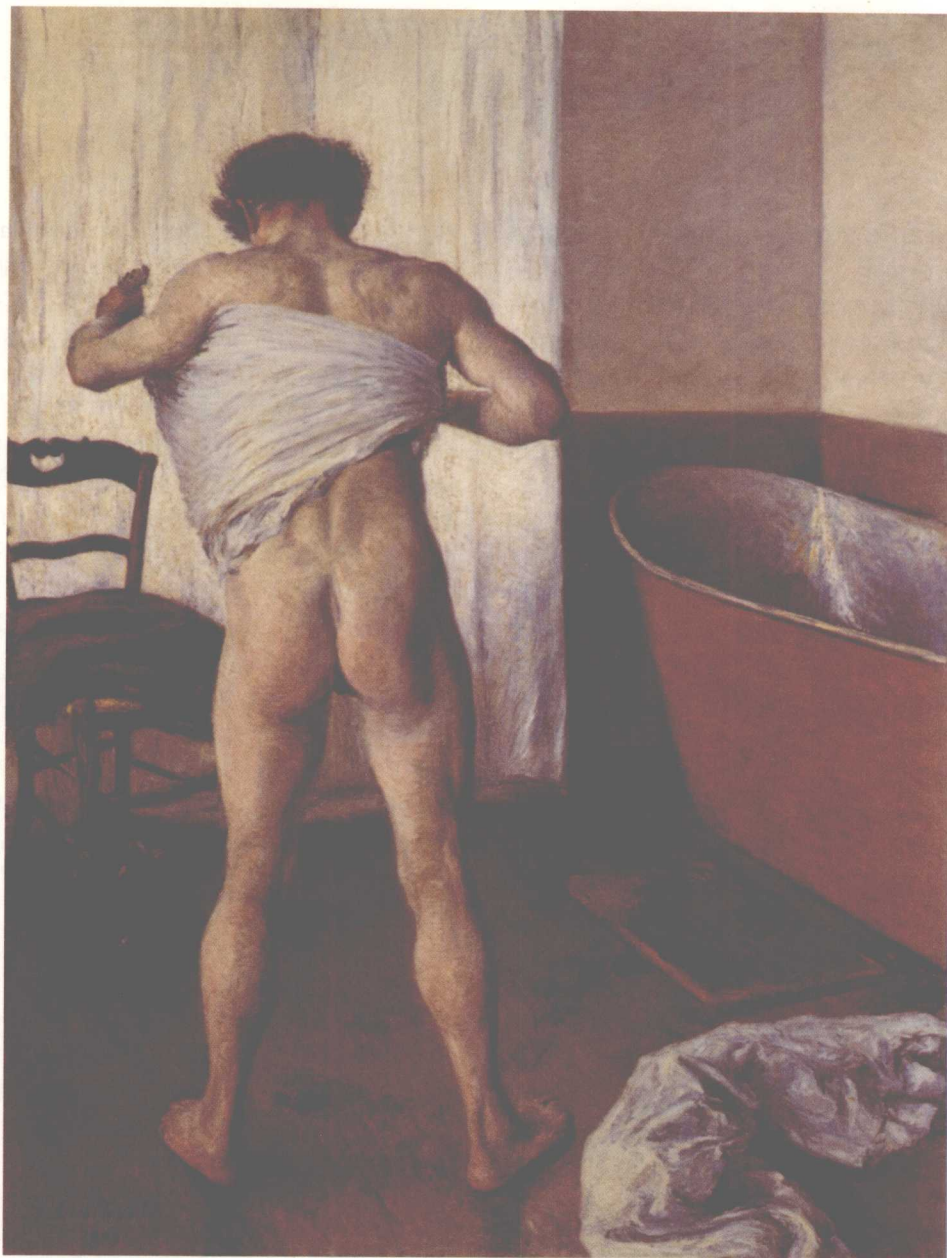
卡耶波特选择了一位刚刚出浴正在擦拭身体的中年男子的背影作为绘画的主题。铅浴盆放在位于巴黎一室内被布帘遮蔽的角落里, 木地板上印着双脚湿湿的脚印。他擦拭的动作强健有力, 肌肉凸现, 全身散发着一一种运动健将般的气息。尽管我们对模特的身份一无所知, 但是却知道在 1870 到 1880 年间, 卡耶波特是位活跃的游泳健儿和水手, 经常在他的印象主义作品中表现男运动员间的体育比赛。但是, 没有人会像这幅巨幅油画一样坦率地表现人体, 我们只有在塞尚和德加那里才能找到卡耶波特这幅大胆而神秘的画作中真正的美学动力。

在 1887 年印象派展览后, 卡耶波特从塞尚手中购买了他的一幅具有代表性的男性裸体油画《沐浴者》(Bathers, 梅里恩巴恩斯基金会 [Barnes

Foundation, Merion]), 并且很可能他同时购得了德加的《女子出浴图》(Woman Leaving the Bath, 1876—1877, 巴黎奥赛博物馆)。在《浴室中的男子》中, 卡耶波特把以弗雷德里克·巴齐耶 (Frédéric Bazille, 1841—1870) 和塞尚为代表的表现室外群浴中“男子汉”阳刚之气的描绘传统与现代主要表现女子室内沐浴的传统融为一体。结果让人大为震惊, 由于害怕掀起强烈的敌对反应, 这幅画甚至没有在一家进步展览会上展出。在先锋艺术运动后期, 一幅作品的主题竟能引起如此轰动, 而卡耶波特只不过是清晰地描绘了一个男性裸体就和马奈 1863 年因《草地上的午餐》一样打破了绘画的表现规则, 这不能不让人感到震撼。巴齐耶早在 19 世纪 60 年代晚期就已经在这种偏见下屈服了, 《夏日景象, 沐浴者》(Summer Scene, Bathers, 1869 年, 哈佛大学福格艺术博物馆)之所以被沙龙展接受是因为他给画面前方的裸体男子穿上了泳裤。就在卡耶波特的画作完成的前一年, 托马斯·伊肯斯就因在《游泳洞》(The Swimming Hole, 1883—1885, 沃斯堡阿蒙·卡特博物馆 [Amon Carter Museum, Fort Worth]) 中表现了男子裸体而被宾西法尼亚美术学院开除。

不幸的是, 这幅不朽的、意义重大的画作在现代派艺术中却几乎没有一席之地。它唯一的一次在 19 世纪的展出——布鲁塞尔的短暂展出——并未引起公众关注, 1894 年在巴黎举行的卡耶波特回顾展的主办方也因怕出问题未能将其包括进去。在 1976 年至 1977 年的布鲁克林和休斯敦回顾展之前, 它一直归私人收藏, 默默无闻。具有讽刺意味的是, 它是在男性画家表现女性裸体遭到女权主义者炮轰的时期被写入艺术史和艺术评论中的。

这幅画肯定受到了埃德加·德加的赞美, 因为这位年长的艺术家在 1884 年至 1885 年也开始用他自己的方式至真至诚地表现“现代的”、然而却是以女性为主题的浴中人体艺术, 正如卡耶波特在这幅他署名并签署日期的晚期最重要的作



1884年 画布油画 170×125厘米(67×49英寸) 约瑟夫维茨收藏(The Josefowitz Collection), 租借予伦敦英国国家美术馆

品中那样。19世纪80年代后期塞尚开始描绘男性沐浴者,1900年前后蒙克和马克斯·利伯曼(Max Liebermann, 1847—1953)在具象绘画中解放了裸

体男子的形象,直到此时卡耶波特的沐浴者才有了能与之匹敌的同盟。

《浅浴盆中沐浴的女子》(Woman Bathing in a Shallow Tub)

埃德加·德加(Edgar Degas) 1834年生于巴黎,1917年卒于巴黎

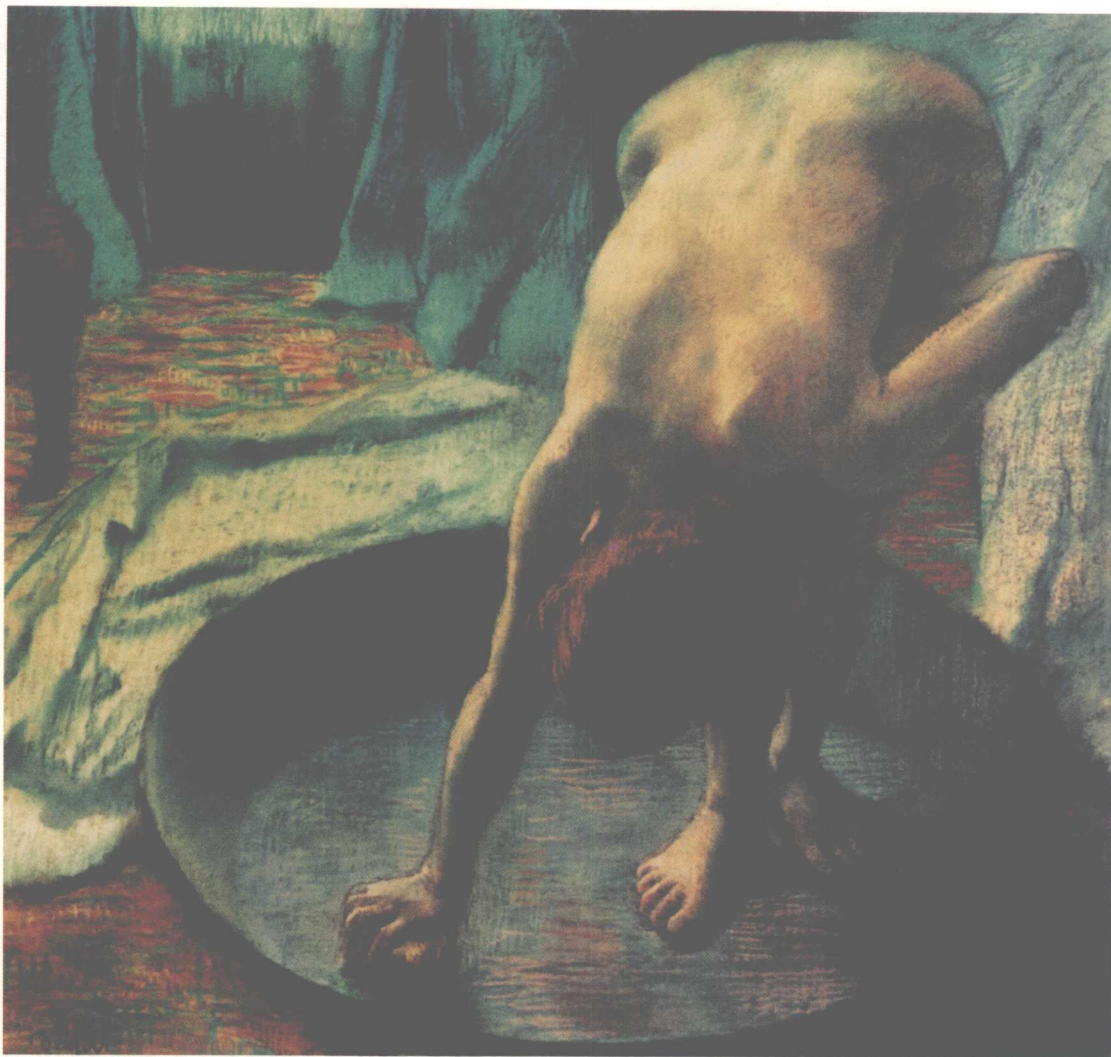
在1886年印象派最后一次画展上,年轻的修拉领导的“新印象主义者”出尽了风头。在这次画展上,修拉的巨幅画作《大碗岛周日》(1884—1886,芝加哥艺术学院)受到众人瞩目。这幅画凭借色点构成的表面和具有埃及艺术特色的静态、大尺寸的人物侧面像否定了所有非常规印象主义的重要原则并确定了一种新的严谨科学的现代主义形式。出于内心的厌恶,原本坚定的印象主义者莫奈、雷诺阿、卡耶波特以及西斯莱(1839—1899)都离开了这个团体,只有毕沙罗(1830—1903,这时已经“皈依”新印象主义旗下)、一向忠实的摩里索和令人难以捉摸的德加成了修拉的盟友。德加展出了其称之为“女性裸体组画”的画作,这组画在制造最大范围的美学影响方面有了一席之地,给评论家留下了非常深刻的印象。

1886年的画展上共有10幅这样的裸体画,全是粉蜡画,大多画于裱在木浆板的纸上。这群画家为了重建这个团体做了许多不同的尝试,但都无济于事,因为这些作品彼此非常接近,以至于哪怕是最详细的解读也可以同时适用于至少两幅留存下来的作品。但是,其中有一幅与众不同,当然就是这幅大胆的粉蜡画《浅浴盆中沐浴的女子》,之后,富有的美国收藏家狄奥德特·蒲柏(Theodate Pope)和她父亲在德加的朋友玛丽·加萨特的建议下购得此画。从19世纪晚期它就被挂在蒲柏设计的一座位于康涅狄格州法明顿市(Farmington)的新殖民主义风格的房子里,除这个小型私人博物馆之外它几乎从未在其他地方展览过。如今,作为德加职业生涯中的重要作品之一,这幅画与包括卡耶波特的《浴室中的男子》(参见第260—261页)和20世纪毕加索的《阿维农少女》(*Les Femmes d'Alger*,参见第284—285页)一起,在艺术史上传承“现代”室内沐浴者的画作中仍具有举足轻重的地位。1886年的画展上,《浅浴盆沐浴女子》和展现新印象主义风格最炫目的画作《两个女帽商》(*Two Milliners*, 1885—1886,苏

黎士市比尔勒基金会[Bührle Foundation])相应和。后者为保罗·西涅克(Paul Signac, 1863—1935)的作品,展现了一个除了衣着整齐,其他姿态都与德加的沐浴者几乎完全相似的女性在都市女帽商店工作的情形。最近的一些文学作品探讨了这些人物的工人阶级背景:二者都表现了男性眼中的职业女性,而这些站在“优势”地位的男性偷窥者的兴趣仅仅是女色而已。然而,与这种用简单的社会观念解释相比,我们仍需要更多这种形式上的“游戏”。在他的“女性裸体组画”中,德加把裸体从寓言画和历史画的束缚中解放出来,让她们呈现出各种各样的“反姿态”(anti-pose),使她们同艺术史上其他作品一样富有表现力并引起情感上的共鸣。这种似乎从无所不能或不易察觉的(有人称为“钥匙孔”)角度观察人物未必是性别歧视。这些作品吸引了印象派早期的女性鉴赏家和收藏家。贝尔特·摩里索和她的女儿朱丽·马奈(Julie Manet)也被德加所画的沐浴中的人体深深吸引,正像现代评论家所说的那样,在他的作品中丝毫看不到粗俗和下层阶级生活的痕迹。

轮廓充满韵律的人体看似正与澡盆跳着正式的舞蹈,这无法用正常逻辑进行解释。她是在平衡身体,还是沐浴后清理澡盆,亦或是用海棉吸干看不见的水渍呢?但有一点是清楚的,与卡耶波特1884年画的男性裸体一样,她的沐浴时间是在白天,我们可以感到太阳强有力的光线倾泻在铺在地板上的浴巾上面。

许多作家把这幅粉蜡画和1886年左右创作的7幅表现单个裸女或跪或蹲在大浴盆中的作品联系起来。放在一起比较时,这些作品几乎变成对形体的科学分析,艺术家像是在移动视线,以“确定”一个符合他未言明的美学目标的点。这种目标自然很容易与德加熟悉的运动摄影联系起来,但这种比较显然是表层的。吸引德加的并不是运动本身——既不是观众也不是模特(因为他从未将这些作品一起展出),但是,作品人物成功的刻画却是从运动



1885—1886年 纸上粉蜡画 70×70厘米(28×28英寸) 法明顿市希尔—史帝博物馆(Hill-Stead Museum, Farmington)

中尽力获得的。在这些粉蜡画中，德加在人物与空间以及构图与用色上都费力地获得了一种平衡，这也艰难地推出了他表现作品的主题。在他第一次刻

意展现的裸体“组画”中，这幅《浅浴盆沐浴女子》中的裸体就其自身来说已是完美无瑕了。

《模特儿》（*The Models*，即《摆姿势者》[*Les Poseuses*]

乔治·修拉（Georges Seurat） 1859年生于巴黎，1891年卒于巴黎

《模特儿》是修拉新印象主义作品最完美的体现。虽然在1884年创作《大碗岛周日》时，他已经形成了点描技巧，但直到创作《模特儿》时他才大范围地连续使用这种手法。《模特儿》是对显现于其背景中的《大碗岛》的补充和解释，并且是他所创作的第三幅也是最后一幅大型参展作品——第一次是《阿尼埃尔的浴场》（*Bathers at Asnières*，1884年，伦敦国家美术馆）。修拉将新印象主义作品看做是“斗争中的画布”（*toiles de lutte*），毫无疑问，这其实是他自己的斗争。

修拉在克里什大街（Boulevard Clichy）的一间小画室里用了一年多的时间构思并完成了这幅巨大的画布油画，他几乎是每天都在不断创作，而这幅画作在他生前一直未能售出。他的“斗争”既遵循传统又反对传统，他的作品充满古典主义和文艺复兴时期的烙印以及安格尔的艺术特色。这三位模特（显然是美惠三女神[*Three Graces*]的比喻）的姿势——这幅作品的英文题目其实翻译成“*The Poseurs*”（《摆姿势者》）更合适，因为在法语中“模特”这个词通常写为“*modèles*”——分别为经典的正面、背面和侧面，每一姿势都深深地根植于西方人像艺术的历史中，但是她们摆姿势的地方是艺术家的画室，这里在某种程度上成了新艺术的实验室。

修拉在准备他的大画布时十分用心但并不遵循传统，他用白色的底料或者是石膏而不是油基底漆为画布涂色。这让人立马联想起古典的壁画传统，但是选择在干燥的厚石膏表面作画，修拉给自己带来了麻烦。石膏相对多孔渗水的性质使得最初的圆点变成了“污点”，它们的边缘往往难以控制。由于点彩手法的连续使用，这幅画不夸张地说就是修拉“斗争”的视觉体现，每一笔画的决断都带来自我行为，如果观众有充足的时间，就能精确地计算并根据尺寸、颜色和位置将它们归类。每一种决断同时是色彩、明暗和表现的决断，为了能够更好的控制这个过程，修拉预先绘制了几幅草图（两幅是整体构图，至少有一幅人物形象图）和一些蜡笔画。

这些使他能够以小模块为基础，在绘制整幅大画布画时考虑到色彩、明暗（深和浅）以及表现的问题。

光学和物理学的同时色对比理论认为真实的物像是视觉领域中被分解出来的一个个点，就像肉眼可以分辨的独立的条状体和圆锥体，修拉把这一理论应用于绘画。因此，这幅画就是有色物体的色彩重组。每一种色彩的感觉都在点中有效重现，每一个点都是一系列极不稳定的移动着的色觉系列的一部分，它们颤动着回应每一个邻近的色觉。当这一系列源自视觉、光学、感知理论和哲学的复杂概念在修拉高度有序的思维中与同样复杂感性的“构图”理论相结合时，这幅画在理论上的要求将观众搞得不知所措。然而修拉的朋友们——都是些有势力有智慧的人——为《模特儿》在1888年的春季独立沙龙展和1889年布鲁塞尔二十人展（恩索尔的大作在那里遭到了拒绝，见268—269页）的胜利之旅做好了充分的准备。评论家费利克斯·费内翁（Félix Fénéon）、古斯塔夫·卡恩（Gustave Kahn）以及保罗·亚当（Paul Adam）都对此发表了表示同感的评论，只有一名匿名评论者想象这些模特儿是“用彩虹上所有的颜色涂抹而成……她们像是患了某种可怕的皮肤病”。

尽管这幅画保存完好并且从20世纪20年代起就公开展览，但是它的声望受到了损害，因为巴恩斯基金会不允许这幅画有任何彩色复制品，直到1993年它才第一次从收藏品中拿出来展览并且第一次以彩色形式出版。这一举动重新扶正了这幅作品的地位，艺术史家葛内塞尔达·波洛克（Griselda Pollock）称之为先锋派的“舍车保帅之举”，在绘制裸女画的战场上主流男性艺术家都在为成为领军人物拼杀。马奈在1863年打响了第一枪，雷诺阿和德加在19世纪70年代年做出回应，而修拉则在1888年用《模特儿》予以反击。在修拉的“绘画斗争”提出挑战之后，塞尚、高更、马蒂斯和毕加索都加入了这一兵马渐多的战场。



1886—1888 年 画布油画 208×308 厘米 (82×121 英寸) 梅里恩巴恩斯基基金会 (Barnes Foundation, Merion)

《夜晚咖啡馆》(The Night Café)

文森特·凡·高(Vincent van Gogh) 1853年生于格鲁特曾德(Groot Zunder), 1890年卒于瓦兹河畔欧韦(Auvers-sur-oise)

文森特·凡·高短暂的一生奔放热烈, 硕果累累, 留下许多才思横溢的书信, 他的生活和书信几乎要掩盖掉他艺术作品的光芒。他先后做过传教士和画商, 之后又独自在荷兰作绘画学徒, 1886年2月这位荷兰新教牧师之子来到了法国巴黎, 参观了五月份印象派的最后画展。很快, 他就从莫奈、毕加索、修拉和高更这些画家身上吸取了法国先锋绘画的所有优秀特质。事实上, 在正值后印象主义的初创时期的19世纪80年代后期, 没有任何一位法国画家能比他更迅速、更好地在短时间内获得后印象主义审美目标的训练。从莫奈那里, 凡·高学到了颜色厚重的笔触与手腕、肘部、手臂自由舒展相结合所表达的独立表现力; 从毕沙罗和修拉身上, 他学到了先进的色彩理论, 这些理论发展了新印象派的新原则; 从高更那里他学到了色彩夸张和构图实验的绘画理论, 这位年龄长于凡·高的画家将该理论命名为综合主义(Synthetism)。凡·高将这些学问融会贯通, 于1888年2月前往普罗旺斯省(Provence)的阿尔镇(Arles)开辟自己的道路并建立了一个画室, 不久, 他便将其称为“南方画室”。

他的画就像奔腾的激流一样源源不断。在1888年平安夜精神失常之前, 凡·高创作出了数百幅油画和素描, 在数量上彻底超过了最多产画家(如莫奈和雷诺阿)在最多产年代里的作品数量。因此, 要想在这个重要时期从他的全部作品里确认出一幅“杰作”或是代表作品的话是很困难的, 凡·高自己选, 可能也不会选中这幅《夜晚咖啡馆》。他在一封信中提到: “这是我作品中最丑的一幅”, 在另一封信中说它“丑陋之极, 糟糕透顶”。他作这幅画似乎是为了冲抵逾期的房租, 而房东正是所谓“午夜咖啡馆”的主人。我们看到, 他位于画中央, 像个殡仪员似的站在棺材状笨重庞大的台球桌边。凡·高称他这幅画是“我已用此画抵作房东的租金”, 在那封写给弟弟提奥(Theo)的著名的信中, 他生动详尽地描述了这幅画, 并用素描插图作了说明。

这封信中的评价已经成为所有关于这幅强烈而又抑郁的画作的评论标准, 全文引用如下: “我努力通过红色和绿色去表现人性可怕的热烈情绪。房间是血红和暗黄的, 一张绿色的台球桌位于正中央; 四盏柠檬黄的煤气灯泛着橙黄色和绿色的光。到处都充满了最不相容红色和绿色形成的冲突和反差, 在睡着了的小阿飞的轮廓里, 在空洞阴郁的屋子里, 在紫罗兰和蓝色里。比如血红和黄绿色的台球桌, 对比着柔和鲜艳的路易十五绿的柜台, 上面还有一丛玫瑰红的花束。又如老板的白色外套, 在这个火炉的角落里守夜, 将柠檬黄或苍白变为亮绿……色彩局部并不是真实的……但它暗示着一切热烈的性情。”

在这里凡·高借用了色彩反差理论, 该理论被以修拉(参见第264页)为中心的“视觉”艺术家发展到极致。但凡·高并没有把他的审美观根植于人的感知和观察, 他明确地拒绝了视觉形式, 而更喜欢将画的意义置于情感状态中, 并称之为“一种热烈的性情”。如此一来, 就连被形容为“丑陋之极”的特质也成为他日后信中称为“深意”的一部分。这幅油画实际上是对夜晚进行严肃认真的调查研究的结果, 郊区和农村的印象派画家几乎都不了解这一主题, 他们的画放射出凡·高在南方所寻觅的阳光。在这儿, 夜晚等同于地狱, 画中主人身后墙上的镜子几乎像是映射着火焰和凝固的鲜血。时钟永恒地定格在午夜之后, 漂浮在难以言说的空间里, 咖啡馆内左边挂着帘子的门口衬托着一个鲜明的黄色里屋, 也许是一个金黄色阳光般的天堂, 对抗着镜子中的地狱。

这幅颜色厚重、以极快的速度创作完成的作品很容易受损, 因此在过去几个时代的凡·高重要作品展中都没有被包括进去, 它最终经过漫漫征途来到纽黑文市——从纽约市坐火车不到一小时便可到达——要对凡·高全部作品进行全面评价, 这幅画不可或缺。



1888年 画布油画 74×89厘米(29×35英寸) 纽黑文耶鲁大学美术馆

《耶稣降临布鲁塞尔》(The Entry of Christ into Brussels)

詹姆斯·恩索尔 (James Ensor) 1860 年生于奥斯坦德 (Ostend), 1949 年卒于奥斯坦德

詹姆斯·恩索尔是欧洲现代主义最伟大的叛逆者。这幅不同凡响的《耶稣降临布鲁塞尔》是他的代表作。1889 年的二十人展曾将它拒之门外, 在 19 世纪余下的时间里, 这幅画再也没有被公开展览过。直到 1929 年恩索尔被超现实主义者们给予极高赞誉后, 它才得到广泛认可。

恩索尔是位复杂、深涩的艺术家。他的一生只有威廉·布雷克 (William Blake, 1757—1827) 和塞尔瓦多·达利 (Salvador Dali, 1904—1989) 这样的巨匠可与之相比。他是富裕之家的独子, 有一半英国血统和一半比利时血统。恩索尔一生中的大多数时光是在海滨胜地奥斯坦德度过的, 在这里他接受了良好的私人教育。其后, 他进入布鲁塞尔皇家学院开始三年的学习生活。尽管恩索尔的父母已经非常富有, 他们仍在奥斯坦德经营着多家纪念品商店, 销售各种便宜的小饰品, 像贝壳、仿中国风格的装饰品、华丽的中国瓷器、玻璃制品、填充玩具动物、瓶船、花瓶、木偶和玩具娃娃, 大斋节

(Lent holiday) 期间还出售一些用来唬人的油彩面具和炫目的金箔饰物。这些变幻多彩的丰富饰品深深感染着恩索尔, 促使其对很多艺术家的高贵作品产生了浓厚兴趣。赫尔里墨斯·博施 (Hieronymus Bosch)、老彼得·勃鲁盖尔、雅克·卡洛 (Jacques Callot, 1592/93—1635)、弗朗西斯科·德·哥雅和 J·M·W 特纳 (他似乎还不知道布雷克) 的绘画作品以及塞万提斯 (Cervantes)、拉伯雷 (Rabelais)、坡 (Poe)、波德莱尔 (Baudelaire)、福楼拜 (Flaubert)、海涅 (Heine) 精妙的文学作品都深深地吸引着他。学生时期, 他曾作过象征主义画家威利·芬奇 (Willy Finch, 1854—1930) 和费尔南德·赫诺普夫 (Fernand Khnopff, 1858—1921) 的助手。他的那些布鲁塞尔的最亲密的朋友们热衷收集昆虫, 他们住在自然历史博物馆附近, 那里充满了化石、浸泡在福尔马林中的动物标本和其他自然界的“珍奇之物”。就是这样的经历也未使恩索尔迷上柔和的风景画或肖像画!

1887 年一直支持他的父亲去世, 从此恩索尔的艺术之路发生了启示性的、决定性的转变。他开始构思创作一幅规模超越鲁本斯、韦罗内塞和丁托列托 (Tintoretto) 最大画作的独立杰作, 这就是《耶稣降临布鲁塞尔》。它使用昂贵的油画颜料和艳丽的建筑用漆, 完成于他在奥斯坦德的小阁楼画室中。这间画室非常狭窄, 以致于只有画布的上半部分能够用大头针固定在墙上, 而下半部分则只能垂在地上。所以, 恩索尔既要纵向, 同时也要横向绘画, 而且创作时根本不能看清作品的全貌。事实上, 画作的下半部有很大一部分是恩索尔站在画布上完成的。

浏览画作上数以千计的人物要花上几个小时, 而它的构造又非常复杂夸张, 让人们难以与真实的布鲁塞尔完全对应。就连它的中心人物——耶稣(有着与恩索尔本人同样的脸庞, 骑着驴子穿行在城市游行队列中)——也非常之小, 几近淹没在拥挤的人群和戴面具的人物中。喧嚣纷扰的人群一起向观众涌来, 让我们想要从画作这里跑开。再也没有比恩索尔的作品更能体现强烈的幽闭恐惧情绪的了, 而且, 在狭小的阁楼中进行创作使这种病态的恐惧变得更加强烈。

在这幅画作的诸多特点中, 看似粗俗的主色调显得尤为突出。只有荷兰画家凡·高、法国画家保罗·高更和艾米尔·贝尔纳 (Emile Bernard, 1868—1941) 能与恩索尔画作的浓郁色彩相匹敌, 但是他们的画作远远小于恩索尔的作品, 这让这位比利时人全面胜出。很明显, 恩索尔对修拉和新印象派极力拥护的复杂的光学和生理学色彩感知理论并不感兴趣。他父母经营的那些色彩生动的小纪念品使他对超艳的色彩心醉神迷。

1929 年, 《耶稣降临布鲁塞尔》首次在安特卫普公开展出时, 它已被重新拉伸并可能重绘过了。此时, 对其非比寻常之处整个艺术界已经做好了充分准备。然而在它问世的 1888—1889 年, 就连那些想要以其自身偏狭的地位在资产阶级中一炮打响



1888—1889年、1920年或晚些时候重作 画布油画 258×431厘米(101×169英寸) 洛杉矶J·保罗·盖蒂博物馆(J. Paul Getty Museum, Los Angeles)

的先锋派艺术家们也无法接受它。1932年，恩索尔这样回顾他这幅作品：“哦，那些奥斯坦德狂欢节的动物面具：臃肿的小羊驼面孔、有着天堂鸟尾巴的奇形怪状的鸟儿、喃喃呓语着的有天蓝色鸟喙的仙鹤、脚上粘着黏土的建筑师、愚钝的社会主义

者、无情的活体解剖者、古怪的昆虫、给柔软动物提供遮蔽的坚硬贝壳。与所有海洋哺育的那些或坚硬或柔软的生物一起见证《耶稣降临布鲁塞尔》。我的想象被讽刺占据，被壮观触动，变得更加精准，我的色彩更加纯粹，它们既是全体的又是个人的。”

《灰烬》(Ashes)

爱德华·蒙克(Edvard Munch) 1863年生于雷登(Lyten), 1944年卒于艾可利(Ekely)

1902年,挪威画家爱德华·蒙克在柏林展出了一系列排列成横带状的油画和版画,称为《饰带:生命轮回的瞬间》(*Frieze: Cycle of Moments from Life*)。这些作品来自蒙克过去10年的艺术生涯,之前,其中的大部分已展出过,如由四部分组成的《爱之系列》(*The Love Series*):左边的墙上是《爱情萌芽》(*Seeds of Love*);中间的墙上是《花开》(*Flowering*)和《爱的激情》(*Passion of Love*),其中包含了当时被称作《堕落之后》(*After the Fall*)的《灰烬》一画;右边的墙上是《生命的焦虑》(*Life Anxiety*);背面的墙上是《死亡》(*Death*)。蒙克组合作品的展示——整体的象征超过了个体部分的表达——是以先锋派实践为基础的;对于《饰带》精心的计划和布置,他解释道:“我一直在尽最大努力创作身边的画。我把它们放在一起,感觉到其中一些在主题方面是有联系的;放在一起时,有种声音马上就从它们中间穿过,它们和分开时大不相同了:它们变成了一组交响乐。”然而,蒙克用对资产阶级生命轮回的精确观察来理解人生,这在欧洲画家家中是独一无二的。虽然“饰带”详细探讨的是死亡主题,但它的主要焦点还是在于男女之间的爱和性上,在这一点上,它可谓蒙克之友奥古斯特·史特林堡(August Strindberg)和亨利·易卜生(Henrik Ibsen)的当代实验戏剧的视觉形象化。

与两位剧作家一样,蒙克是挪威的纳维亚人,也是位地道的世界主义者。在19世纪90年代,他数次游历巴黎,但是更喜欢在圈子更小而且竞争更激烈的柏林美术界去实现他的目标。1893年他在柏林遇见了达格妮·约尔(Dagny Juell)并和她开始了一段恋情。达格妮·约尔是蒙克身边那些男艺术家和作家似乎都求之不得的缪斯女神抑或吸血鬼。她对那群人的影响,尽管对个人而言是灾难性的——她和其中多人发生了后果都不堪设想的关系——却促使他们创造出非凡的艺术和文学作品。

《灰烬》是《饰带:生命轮回的瞬间》中画幅最大、最令人难以捉摸的画作之一。它表现了一对男女之间在其关系中最不堪忍受的激烈瞬间,人们常常把

蒙克的一段不完整的日记与这幅画联系起来:“我们从令人窒息的,开满鲜花的森林走出来,走进夜晚的月光中——我凝望着她的脸……我和她做了行为不端的男女之事——一个蛇发女怪(Gorgon)的脑袋——我弯腰坐下……我感到我们的爱好像……正躺在那些坚硬的石头上。”

在《灰烬》中我们看见了那段经历如神话般形象地表现出来。油画左下方的边缘处描绘了一股水流,在黑色的石块周围流淌,森林成了一片不可进入的阴沉沉的暗影。那个男子形象是蒙克的替身,他蹲在角落里,背对着女子也背对着观众。那位女子则完全抓住了我们的视线,似乎把我们带到极度的个人灾难中。事实上,她确是个“蛇发女怪”,她的头发像蛇一样一绺绺地分开披在肩上,也像带着血迹或是污点的河水。她的裙子张开,露出火焰般红色的内衣(蒙克在其艺术生涯中始终在裸女画的处理上有点过分拘谨),她面向我们,显然毫无羞耻或是内疚。这些情感都寓于男性人物身上,从男子的被动情绪来看,他至少在道德上是清醒的。在揭露实情上,蒙克没有畏惧退缩,但对许多早期观众,尤其是那些对不检点行为的影响并不太在意的法国评论者来说,他的作品看上去像是视觉言情剧。

蒙克对现代主义艺术最有意义的贡献是他对高更综合主义理论的改编——高更的理论强调色彩夸张和人为构图——而他的追随者则侧重表现资产阶级生活的主要心理状态。没有哪个法国艺术家在19世纪90年代创造出如此令人难忘的作品,他们更喜欢评论他人的艺术作品而不是生活。蒙克这位北欧人则沉潜深入到北欧作家易卜生以及俄国作家陀斯妥也夫斯基(Dostoyevsky)和果戈理(Gogol)所探究的人类灵魂中去了。不幸的是,对现代主义历史而言,蒙克大部分最重要的画作——多数在画家生前于德国、奥地利和法国展出过——都保存在挪威机构中,使得他的作品没有像高更、凡·高和修拉的画作那样气势磅礴地融入现代欧洲融汇各国艺术的艺术史中。



1894年 画布油画 120×141厘米(47×56英寸) 奥斯陆国家美术馆(National Gallery, Oslo)

《大室内的六人像》 (*Large Interior with Six Figures*)

爱德华·维亚尔 (Edouard Vuillard) 1868 年生于古依索 (Cuiseaux), 1940 年卒于拉伯尔 (La Baule)

如果说蒙克暴露了人类激情, 揭示出他们的兽性并捕捉下他们自我厌恶的力量的话, 那么与他同时代的法国人爱德华·维亚尔则是一个推理缜密、判断谨慎, 偶尔也否定一切的大师。作家安德列·纪德 (Andre Gide) 对他的评价是正确的: “维亚尔以一种近乎耳语的方式说话——当互相交换秘密时, 这好像是唯一正确的方式——我们不得不伏下身来听他说些什么。” 纪德并不是在讨论维亚尔的语言, 而是他的画作。

维亚尔以他大量的私人画作而为世人所熟知, 其中大多数是在 19 世纪 90 年代后期为一个很小的亲友圈而所作的。虽然许多作品以所谓的“装饰画”公开展示, 但它们并不是有意面向公众, 而是体现了一种新的资产阶级私有艺术, 这种艺术是为面向世界的巴黎的知识分子所作的。因此, 认为它们仓促肤浅的看法是错误的, 而维亚尔的判断力和他的美学耳语是他艺术作品独有特性。《大室内的六人像》可以说是他 19 世纪 90 年代最好最大的架上油画 (easel painting), 它并非为某位特殊的客户所作, 第一次展示是在安布瓦斯·沃拉尔 (Amboise Vollard) 的商业画廊举办的 1897 纳比派的展示会上。当时有位收藏者仅出低价收购, 而维亚尔的好友, 瑞士艺术家费利克斯·瓦洛东 (Félix Vallotton, 1865—1925) 劝他不要出售。也许出于瓦洛东对此画的赞赏, 维亚尔把它送给了瓦洛东, 他十分自豪地把这幅画挂在自己在巴黎的公寓里, 作为一种私人装饰画, 维亚尔对此做出了巨大的贡献。

此画将我们带入了一个巨大的、装饰华丽的夜沙龙中, 它有着“英国”样式的工艺美术特点及威廉·莫里斯 (William Morris) 风格, 包括对不相配物体的不经意的排列。窗帘是拉着的, 暗暗的, 虽然有光线照进来, 但看不见任何发光的装置。屋子像是维亚尔惯常为他的朋友吕涅一波 (Lugné-Poe) 的“作品剧院” (Théâtre de l' Oeuvre) 所设计的舞台布景。易卜生、史特林堡、梅特林克 (Maeterlinck) 的许多戏剧在这个剧院里进行过法国的首演。这

种颇有力度的国内戏剧在巴黎得到了充分的表现。然而, 维亚尔对于这种环境的反应与爱德华·蒙克是完全相反的, 后者也阅读并观看过同样的剧目 (参见第 270 页)。这幅画中有六个人物, 一男五女, 其中四人或站或在屋内走动。这些人物已经被分别认定为艺术家奥迪隆·雷东 (Odilon Redon, 1840—1916) 或维亚尔的姐夫、画家凯-格扎维埃·鲁塞尔 (Ker-xavier Roussel, 1867—1944) 以及雷东家的几位女性, 或许其中两位是维亚尔的母亲和姐姐。然而, 正如同维亚尔的题目所暗示的, 他们仅仅是六个人物, 是画中的“角色”而已, 而我们要在不了解他们身份的情况下理解他们之间的关系。这个男子全神贯注地看着手里的一张纸片, 纸片离他的脸非常近, 以至于我们看不清楚他的面部特征; 一位女子似乎正给他拿来一条围巾或毯子。左边年长的女子坐在那儿, 悠闲地看着什么, 或许正在和背对着我们站在凌乱不堪的桌子前的那个人说着话。维亚尔展示出来的人像掩盖了更多的东西, 没有透露更多的细节, 使我们无法明了故事的前因后果和详细内容。

然而, 就像蝴蝶受光和色的吸引一样, 我们在这个细致入微、布置讲究的房间里徜徉。这幅作品构图严谨, 每一个元素都与与之相邻的元素产生互动, 营造出极其悦人的谜团和繁茂似锦的色彩。一条精美的中东地毯横铺在地板上, 一部分搭在其他的地毯上, 而另一块带有装饰图案的地毯覆盖在它的上面, 维亚尔把雕花的桌子和软垫安放在这块地毯上; 一条挂毯悬挂在壁纸或织物装饰的墙壁上; 装饰餐具、枕头、小板凳、花卉、报纸、书籍、油画, 还有大堆的纺织品在房间“充溢”, 大而幽闭的空间内立刻满是视觉的欢愉, 触摸、谈论、阅读、倾听和走动都获得了无限的可能。画中还有一个为我们准备的空座位, 门口的那位女子似乎意识到了我们的进入而正打算离开这个房间。我们似乎站在一个巨大的调色板上, 纪德又一次给出了最好的诠释: 维亚尔“永远不是为了灿烂的效果而努力。色



1897年 画布油画 88×193 厘米 (35×76 英寸) 苏黎士美术馆 (Kunsthaus, Zurich)

调的和谐才是他永远关注的焦点；科学和直觉在他的用色中起着双重的作用，每种色彩都给它相邻的

色彩以启示，仿佛从中得到了一种认可一般。”

《鲁佩鲁佩》（*Rupe Rupe*，即《奢华》[*Luxury*]

保罗·高更（Paul Gauguin） 1848年生于巴黎，1903年卒于马克萨斯群岛的阿图奥纳（Atuana, Marquesas Islands）

1897年，高更完成了他创作生涯中最大的一幅油画，画面上浮现三个著名的问题：“我们从哪里来？我们是何许人？我们往何处去？”（Where do We Come From? What Are We? Where Are We Going? 波士顿美术馆）。这幅作品从高更在塔西提（Tahiti）的工作室运往巴黎，几乎与此同时，高更开始致力于另一幅充满自我意识的不朽作品《鲁佩鲁佩》的创作。20世纪初，俄罗斯著名鉴赏家谢尔盖·史楚金（Sergei Shchukin）珍藏了《鲁佩鲁佩》，但是由于容易损坏，这幅作品仅仅在俄国展出过，许多人无法一睹它的风采，因此，名气比起前者还是略逊一筹。

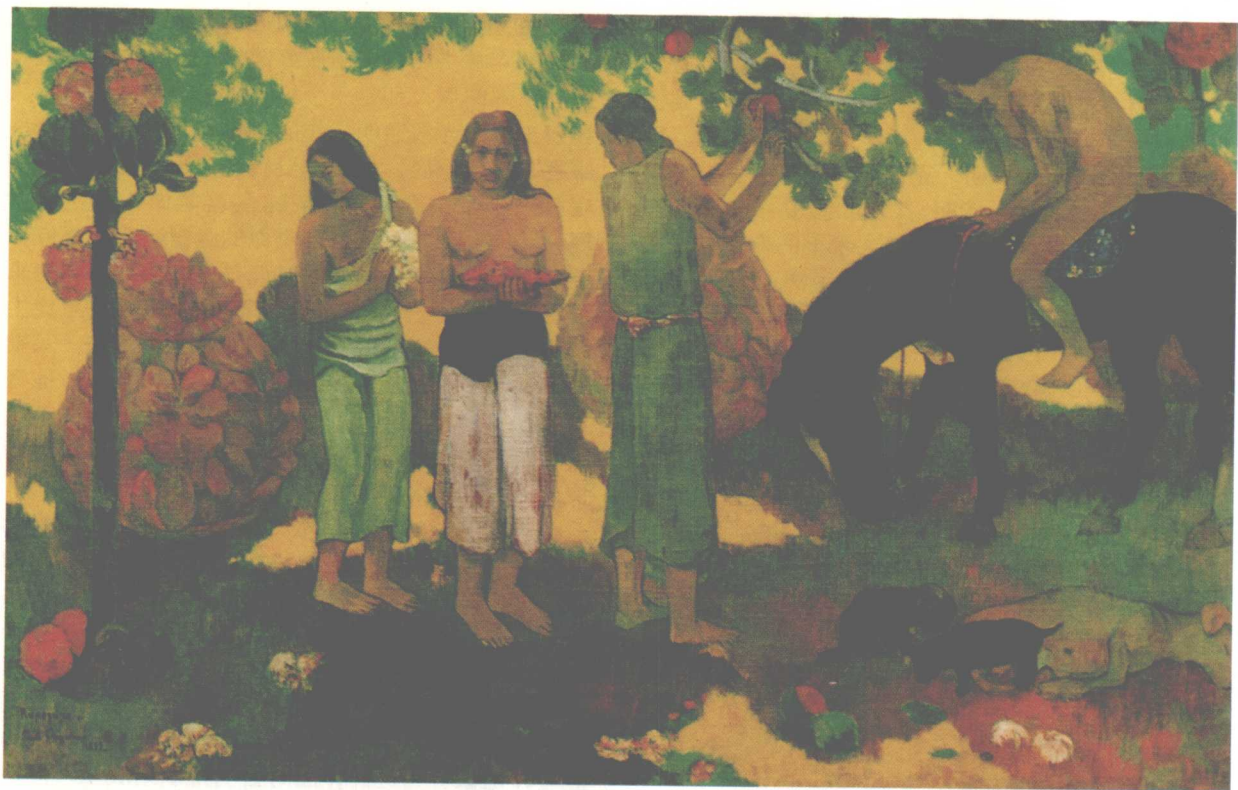
约翰·弥尔顿（John Milton）在其史诗《失乐园》（*Paradise Lost*, 1667）中描述了“天堂”（paradise 一般译作“天堂”，而在弥尔顿的两首诗中译作“乐园”，实为一个概念——译注）的概念，如果说《我们从哪里来》是高更对其“天堂”概念的冥思延展的话，那么《鲁佩鲁佩》则是弥尔顿篇幅稍短的史诗《复乐园》（*Paradise Regained*, 1671）的视觉体现（两者都与相关作品有着关联）。在《我们从哪里来》的正中央，高更画了一位身材巨大、难辨男女的采果者，它的出现给世界带来了死亡；然而在《鲁佩鲁佩》中，这一形象被一位着装整齐的女性采果者取代，图中丝毫看不到年老和死亡的影子。高更早在1889年就把《失乐园》其中的一卷融入了他的绘画。1891年，当他第一次去塔西提时，他清楚地意识到这已经涉及到了基督学（Christology）中“天堂”的概念（即那些所谓基督代人祈祷的概念）。在创作《鲁佩鲁佩》时，高更已经放弃在人间找寻真正“天堂”的念头，转而接受其身上难以摆脱的欧洲和西方天性。因而，高更首先创作了一幅现代版的“失乐园”，而后又在他的美学作品中“复乐园”，这与弥尔顿两部史诗的创作历程如出一辙。

高更失而复得的“天堂”仅存于艺术概念中，而《鲁佩鲁佩》一画运用了浓郁的金黄色调，将

凡·高最喜欢的颜色——向日葵的黄色，凡·高在其南方画室中画了多幅《向日葵》来填充高更的房间——变为高更作品的主色调。在《黄色的耶稣》（*Yellow Christ*, 1889，布法罗奥尔布赖特—诺克斯美术馆 [Albright-Knox Gallery, Buffalo]）、《“悲惨世界”的自画像》（*Self-portrait as Les Misérables*, 1888，阿姆斯特丹文森特·凡·高美术馆）、沃尔皮尼（Volpini）石版画系列（1889，芝加哥艺术学院）以及《圣子降生》（*Te Tamari no Atua*, 1896年，慕尼黑新比纳克绘画馆）中圣母玛丽亚刚生完耶稣后躺的垫子，高更都无一例外使用了这种黄色。这是代表太阳、温暖、天堂的黄颜色。

高更这幅“黄色风景”画上出现的人物和植物大都取材于爪哇岛（Java）婆罗浮屠佛塔（Borobudur）佛教饰带，他是从照片以及部分石膏复制品中对此有所了解的。画面上，这些景象用上下起伏的色彩区域安排，看不见地平线，看不见天空，看不见大地，也看不见其具象价值。整个空间由一片郁郁葱葱的绿色光影表现，投下阴影的大树却不在画中。在画的中间，三位女子正在采摘或展示果子和花朵，一只母狗躺在不远处睡着了，它的两只幼犬在身边追逐玩耍。骑在马背上的男子弯下身子，似乎为迎合画布的大小。不一会儿这个男人就会下马接受这三位女子的礼物，她们在视觉上与《美惠三女神》如出一辙。与骑马者不同的是，她们都穿着衣服。

很明显，和高更其他作品中骑士的形象一样，这幅画上的男主人公过着游侠般的生活，但是这次他到了一个好客的地方，当然他会停下脚步。如同阅读弥尔顿的作品一样，我们不得不提出这样一个疑问：这个人是被撒旦诱惑了吗？弥尔顿在他的《复乐园》中表达了坚定基督学改良思想，高更的这幅作品却抛弃了这一观念；但是，耶稣从未远离过高更的脑海。谢尔盖·史楚金的好友，同时也是他的竞争对手伊万·莫洛索夫（Ivan Morosov）收藏了《鲁佩鲁佩》的姊妹作，习惯上（尽管是错误的）被称



1899年 画布油画 128×200厘米(50×79英寸) 莫斯科普希金博物馆(Pushkin Museum, Moscow)

为《大佛》(*The Large Buddha*, 1899, 莫斯科普希金博物馆, 这个形象实际上是位波利尼西亚神祇, 取自高更在新西兰见过的一个祖先神像。)的油画, 在这幅画中高更把异教徒朝拜的场所放在了一个悬挂着《最后的晚餐》的大房间里。纯粹的色彩、养育可爱子女的美丽女子以及永恒的青春, 这一切所构成的世界深深地诱惑着高更; 而这幅艳美的装饰画, 连同其中的骑士、无边的郁葱也会使我们意识到, 即使天堂失而复得, 也不过是昙花一现罢了。

马蒂斯是在什么时候看到这幅不同寻常的作

品的呢? 这幅画在1903年巴黎高更画展上是不是使用了另外一个名字? 我心存疑问。是否虽然马蒂斯对这幅不凡画作早有耳闻, 但直到1911年他有机会去莫斯科时才终于见到了它的庐山真面目? 不管在何时何地, 当马蒂斯见到这幅画的时候, 他一定为高更勾勒出的完美境界所震惊, 而那时他甚至还未开始构思《奢华: 宁静与享乐》(*Luxe, calme et volupté*, 1904—1905, 巴黎奥赛博物馆)一画, 然而, 高更把这幅画神秘的塔西提语名字翻译成了《奢华》(*Luxury*), 他亦可知否?

《贝多芬饰带》(The Beethoven Frieze)

古斯塔夫·克里姆特(Gustav Klimt) 1862年生于维也纳,1918年卒于维也纳

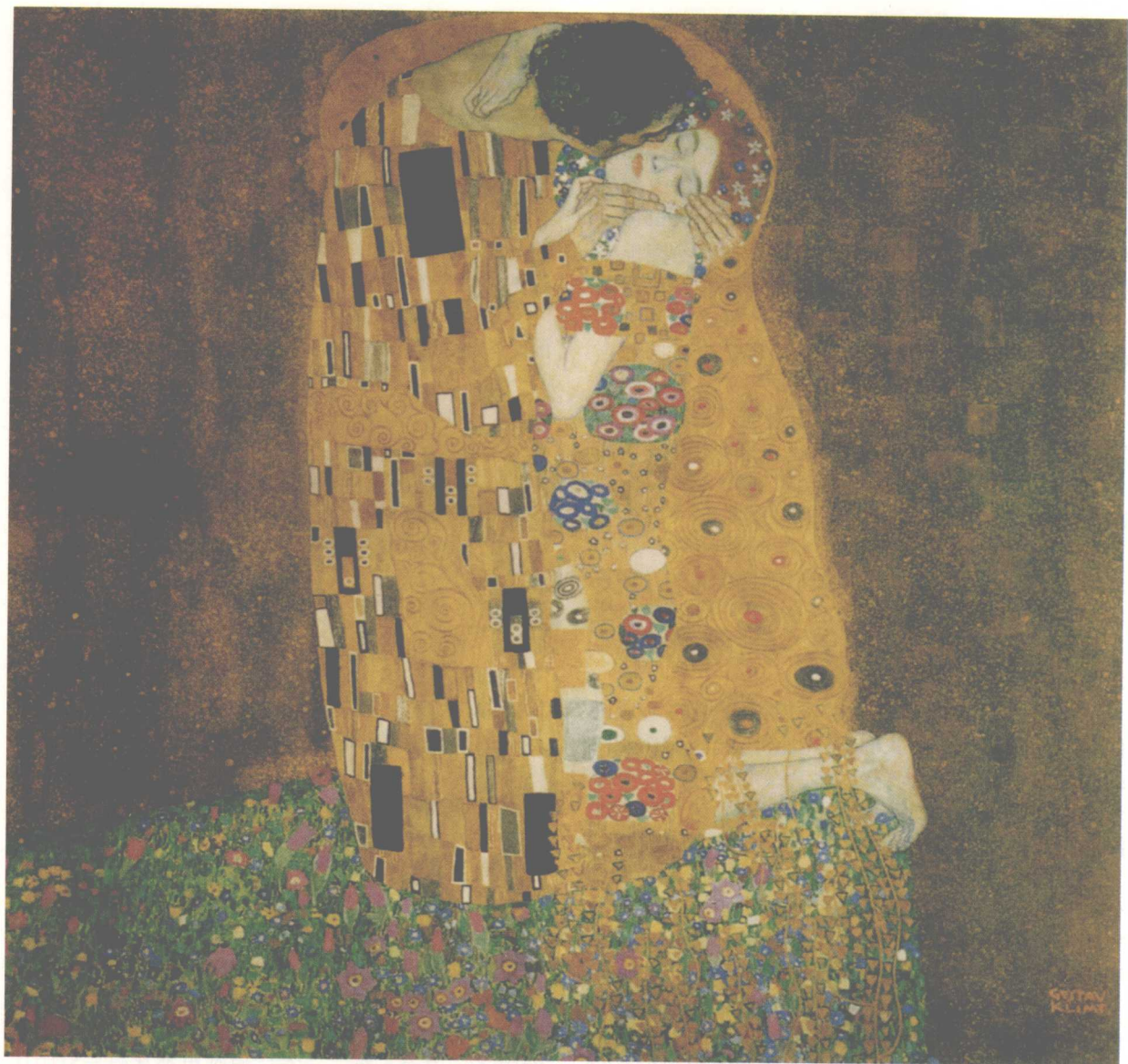
古斯塔夫·克里姆特在维也纳学习了传统学院派绘画技巧。曾经做过绘图员和建筑装饰设计者的经历成就了他的高超的绘画技艺,许多人慕名委托他为宫殿、博物馆、大学建筑及剧场创作壁画。早在19世纪90年代早期,克里姆特的作品就被冠以“学院派”之名了。然而,19世纪90年代后期在克里姆特的哥哥,同时也是他艺术上的合作者恩斯特(Ernst)1892年逝世后,他便脱离了官方艺术和文化界,并于1897年成为实验性艺术组织“维也纳分离派”(Vienna Secession)的首任主席。1900年,克里姆特为维也纳大学创作的作品开始引起新闻界对他的敌意批判。1902年,克里姆特创作了“现代味”十足的装饰性作品《贝多芬饰带》,这是他的第一件非受人之托的作品。正是这件作品引起了欧洲先锋艺术界典型的尖酸刻薄的批评。一段未署名的评论便足以说明当时的情况:“这太离谱了,任何一位哪怕有丝毫体面感的人都会义愤填膺。关于这幅色情画我们能说些什么呢?……这对于异教徒耽于纵酒淫乱的地下场所来说也许是合适的,但绝不适合艺术家邀请尊贵女士和纯真少女的地方……难道维也纳就没有一个男子站出来抗议这种恶意中伤的行为吗?”

这位评论者大声斥骂的画作就放在第14届分离派展览会上三间陈列室的第一间里。这个展览围绕着马克斯·克林格(Max Klinger, 1857—1920)所作的艳丽多彩的新古典主义《贝多芬雕像》(1899—1902,莱比锡造型艺术博物馆[Museum der bildenden Künste])展开。主办方的目的在于给贝多芬驾驭音乐的天赋注入现代主义的生机和活力,瓦格纳(Wagner)和尼采(Nietzsche)评价这次展览是一次规模盛大的美学试验平台。他们所设想的这次展览与印象派艺术家宣扬个性化的展览是对立的,艺术家们要按照一系列的原则和主题来完成一次完全的美学体验。展出目录说明:“首先必须有空间的整体感,其次丰富这个空间的油画和雕塑必须切合主题并有利于表现主题。部分必须严格服从整体。”

克里姆特创作这幅壁画的用意是为观众在首次看到克林格的雕塑前做好铺垫。这件作品环绕着房间顶部四周,那是一个极其简单的房间,靠从天窗射进来的光线照明。作品呈带状,参观者无法一眼将其尽收眼底,他们需要转身,再转身,由此彻底打破了欣赏画架画作时立马就能做出判断的常规。在作品下方,一系列类似的画被装入画框嵌在墙中,但是整间陈列室的基调是完全由克里姆特来决定的。整场艺术体验经过了精密策划;甚至连生性腼腆、不爱出门的作曲兼指挥家古斯塔夫·马勒(Gustav Mahler)都被说服参与了这次合作。他将贝多芬《第九交响曲》(Ninth Symphony)的最后乐章改编成小号合奏曲,这样,展览会一开展展厅便充盈着这位大师的音乐。

克里姆特的横饰带无疑是这次展览中最无拘无束、最引人入胜的作品。我们可以看到浮在空中的人像、天使合唱团、后青春期女子的裸像、挺着大肚子的孕妇、巨大的狒狒、紧紧盘绕着的巨蛇、身穿镀金盔甲的骑士、赤身裸体接吻的情侣(如图所示),还有一对瘦骨嶙峋的男女,男子的生殖器就像一件实用的额外附属品一样。难怪前面那位可怜的匿名评论家看到这件作品时会变得歇斯底里,但是客观上讲,在现代艺术史上从未有过哪件作品能将不寻常的情色主题以彬彬有礼的装饰风格表现出来。只有奥布瑞·比尔兹利(Aubrey Beardsley, 1872—1898)的版画或者赫诺普夫的画板画才将这种明显的不合体统以传统风格表现出来。

这件直接画在墙上的作品在1903年克里姆特展览会前一直保存在原位。后来它被分成几部分运走,成为私家藏品,直到1973年才辗转卖给奥地利政府。此时它才得以修复并在70年来首次公之于众。它被永久安放在维也纳分离派美术馆的一间地下室中,尽管没有天窗,但至少保留了最初时候的空间比例和特征。克里姆特为维也纳大学创作的宏伟装饰已于1945年惨遭毁坏,所以,《贝多芬饰带》无疑成为其意义最为重大并体现其宏图大志的作品。



1902年 酪素、金箔、半宝石、珍珠母、石膏、木炭、粉蜡笔、铅笔在灰泥表面创作
2.15×3.5米（7×11.8英尺）（切割成八块） 维也纳奥地利美术馆（Österreichische Galerie, Vienna），安置于分离派大楼内

《蓝色风景》(Blue Landscape)

保罗·塞尚(Paul Cézanne) 1839年生于普罗旺斯的埃克斯(Aix-en-Provence), 1906年卒于普罗旺斯的埃克斯

这幅永远改变了艺术史的风景画在1907年举办的纪念塞尚的大型展览会上展出。它是由塞尚之子与伟大的画商安布瓦斯·沃拉尔(Ambroise Vollard)从塞尚画室中大量未卖出——很有可能未完成——的画作里选出来的,这幅画堪称塞尚绘画生涯中最优秀的作品之一。在塞尚950余幅油画作品中,它是仅有的58幅大尺寸画作之一,同时,从这幅作品的选择我们可以清楚地看到:尺寸本身是衡量画家雄心的一大要素。虽然他们最初想选择塞尚生命最后十年所创的三幅不朽的沐浴者作品(费城艺术博物馆;梅里恩巴恩斯基金会;伦敦国家美术馆)之一,甚至是画幅最大的《玩纸牌者》(Card Players, 1890, 巴恩斯基金会),但最终还是选择了其晚期风景画和静物作品的几幅在1907年画展中展出。这些作品对下一代画家产生了极为深远的影响,为分析立体主义的解构及不稳定画图表面的运用铺平了道路。

首先,这幅《蓝色风景》以其开阔的前景画面和弯曲的小道,将我们带入一个乍一看豁然开朗的图画领域,但很快就融入错综交织的对角线条所形成的迷乱中,它们汇聚成军乐般的旋律,坚定地沿着画布的表面纵向上移。前景中一棵大树的枝条直入云霄,塞尚用同样尺寸和颜色的点描来表现远处的枝叶,空间的后退被进一步否定了。然而,风景画深处的矩形橙色块——主蓝色的增补色——充实了画布中央的空间,并与漂浮在画面上方的远处天空明亮的菱形蓝色相“匹配”。近处和远处,蓝色和橙色,不分主次,整幅画似乎用一种以往西方艺术中极少使用的戏剧化笔触将这些内容都囊括起来。

许多评论者曾激烈争辩过这幅非凡作品所画的地点,他们(包括塞尚的很多学生在内)坚持认为塞尚对精确风景的反应是他审美观的一个重要部分。然而这些学者之所以缺乏成功正说明他们的努力徒劳无功。事实上,人人都承认这幅风景画的“主题”平凡得几乎让人难以忍受:一条不知名的小路弯弯曲曲地穿过茂盛的草木,画面中央似乎还有一

栋建筑——很难说那就是老年塞尚最为钟情的颇具象征意义的主题,如令人浮想联翩的“黑城堡”(Chateau Noir)的象征性主题,毕比穆斯(Bibemus)或者圣维多利亚山(Mont Sainte-Victoire)采石场,这些都位于普罗旺斯的埃克斯附近。

塞尚晚期作品的权威人士谈起其作品中鲜明的力度时总会谈到他的风景画创作,他几乎总是孤身一人,在其主题和画面对主题的体现之间作艰难抉择。俄国学者安娜·巴斯卡雅(Anna Barskaya)在爱尔米塔什博物馆(Hermitage Museum,即冬宫)里关于法国绘画的目录中提到了这种力度,她指出“画布中央的裂缝——现在修复了——可能是画家出于恼火而猛然打击画布造成的,对他来说这是司空见惯的”。这种认为绘画真的可以成为失落画家的敌人,并且艺术是一场永无休止的战斗的观念,使我们不禁想起乔治·修拉“斗争中的画布”(参见第264页)这个他曾心伤不已的说法。然而可以肯定的是,塞尚选择“弱化”主题,即作品中很少有象征意义或联想意义,使得他在这场“斗争”中处于上风。

让我们回到这幅画的题目——和它的主色——《蓝色风景》上。很多作家都探讨过塞尚对这种颜色的痴迷和他对西方具象艺术史的贡献。卡尔·德·托尔尼(Karl de Tolnay)于1933年写道,塞尚的蓝色“不是天空,而是一种飘忽不定的东西,同时是固体和液体,一种将所有物质互相融合的元素”。颜色的空间模糊性——它多重的自然形态,在雪上、水上、天上以及最精美的彩色石头上的影子,天青石色——在这幅画里被塞尚无意中认可,蓝色对这幅画的意义和一种特殊风景对这幅画的意义变得同样重要。我们可以想象当这幅画于1907年首次展出时,当乔治·布拉克(Georges Braque)、亨利·马蒂斯、莫里斯·德·弗拉曼克(Maurice de Vlaminck, 1876—1958)以及其他20世纪主要的艺术家们站在这幅巨大的《蓝色风景》前面的时候,他们是如何地目瞪口呆!



1904—1906 年 画布油画 102×83 厘米 (40×33 英寸) 圣彼得堡爱尔米塔什博物馆 (Hermitage Museum, St Petersburg)

《睡莲》(Waterlilies [Nymphéas])

克洛德·莫奈 (Claude Monet) 1840 年生于巴黎, 1926 年卒于吉维尼 (Giverny)

1909 年 5 月, 距离 1907 年塞尚画展仅仅过了一年半, 克洛德·莫奈在巴黎的杜朗—卢埃尔画廊 (Durand-Ruel Gallery) 举办了一次名为“睡莲: 水上风景系列”的画展。这是莫奈第四次展出他致力于单一主题的作品: 第一次是 1891 年的“干草堆”画展, 引发了一场绘画界的变革 (另外两次分别是 1892 年的“白杨树”画展和 1895 年的“卢昂大教堂” [Rouen Cathedral])。同时, 拥有 48 幅作品的“睡莲”系列展也是这几次画展中规模最大的一次, 它凝聚了莫奈五年的心血。这些作品布置成多种多样的几何图形, 有正方形、黄金矩形、圆形, 表现了莫奈刚刚扩建了的睡莲池塘, 那个池塘位于他在吉维尼小屋附近的火车道对面。举办此次画展时, 莫奈已届 68 岁, 他的一些朋友和同行, 如卡米耶·毕沙罗、阿尔弗雷德·希斯莱 (Alfred Sisley)、保罗·塞尚等人都已过世。

尽管莫奈早在 19 世纪 90 年代末就开始绘制他的“水上花园”, 但直到 1903 年, 他才把“水”作为绘画的唯一主题。到了 1905 年, 莫奈的画上已经看不到丝毫陆地的迹象, 从那以后, 他的作品展现的便是平铺在整个画面上的连绵水域, 其中点缀着一朵朵漂浮的花儿, 折射出池塘周围和上方变化着的、季节性周而复始的美丽景色。这些作品构成了“水上风景”系列, 连结了本章前面提到的蕴于图片中的两个隐喻: 窗户和镜子 (参见第 256 页)。然而, 与那些室内能照出人像的镜子不同, 莫奈经常坐在岸边或是横跨池塘的日式拱桥上, 注视着这个反光的平面, 但这个池塘镜子般的表面中却从来看不到莫奈的影子。因此, 他的“镜子”是一个水平面, 实际上是陆上风景的反映 (和脱离)。

20 世纪 90 年代, 人们在对 1909 年画展的部分重建过程中做了两次回顾展, 这两次都收入了这幅画。我之所以选择此画来代表一类作品, 是因为它像高更的“天堂”作品集 (参见第 274 页), 蒙克的《饰带: 生命轮回的瞬间》 (参见第 270 页), 克里姆特的《贝多芬饰带》 (参见第 276 页) 一样

气势不凡。它是一系列完整作品中独立——而且辉煌的——的一部分, 但是仅在 1909 年的春天展出了短短一个月的时间。我之所以选择这幅画, 不仅由于它的纯美, 还因为在莫奈为 1909 年的画展选择作品之前的 1908 年共作了 10 幅画, 这幅画是其最后一组作品中最大的两幅之一。画中那些灿烂的黄叶也表明了它创作于 1908 年的秋天, 而且, 作为“水上风景”系列的最后几幅作品之一, 这幅画是对之前所作的水上风景画的有意识的诠释, 在创作最后一组参展作品时, 莫奈把所有之前创作的画都集中在自己的画室里。这是一幅登峰造极之作——由于有莫奈的亲笔签名和创作日期而备受关注——它似乎体现的是莫奈对一系列物质反映的心灵反映。

这幅画本身几乎不可能被复制, 画的最难以名状之处在于它的色彩搭配。河两岸树的影像占据了画上方的三分之二空间, 两岸之间的河面上倒映着天空, 曲折延伸到画布上端。这个区域由多种颜色混合而成: 淡柠檬黄、浅绿、粉红、暖灰, 还有略显粉色的白色。透过一排排金色树丛影子的粉红色、乳白色的睡莲让人了解了整个水面的样子, 使人感觉这个睡莲池塘从我们这里慢慢延展开来。画面的靠下一点的地方有一小部分阴影, 也许是拱桥的倒影, 这部分的主色调是蓝紫色 (是上方黄色的补充), 水上漂浮着浅绿色的睡莲, 盛开着小而密的红花。莫奈不想让我们猜测池塘的深度; 他着力描绘这个开满睡莲的水面, 睡莲在这个不知有多远的池塘的尽头渐渐隐去。莫奈在画右上方水的边缘处加了一些对草木的暗示, 这些和位于左下方他那大大的、深紫色的签名以及作画的日期遥相呼应, 甚至他的“身份”也被着上了颜色。

几位作家把莫奈比作希腊神话里的那喀索斯 (Narcissus), 永远地注视着水中的倒影。那喀索斯痴迷自己的倒影 (画家普桑和之后的画家时常将那喀索斯本人及其倒影同时画在作品中), 与那喀索斯不同的是, 莫奈的画中除了他的签名外, 丝毫



1908年 画布油画 100×100厘米(39×39英寸) 日本爱知县端山孝艺术博物馆(Maspro Denkoh Art Museum, Aichi, Japan)

看不到他本人的影子。同样，画里也从未出现过那些往来于吉维尼的观光者的倒影。“睡莲”组画是

特立独行的、蕴含着画家深思冥想的作品，从这种意义上来说，它的确是作者的金秋之作。

第九章 二十世纪早期

1900—1950 年 吉尔·劳埃德 (Jill Lloyd)

这个时期是西方艺术史的转折点之一。这些年中，艺术家从根本上挑战先前的权威并试图探求一种方式来表现这个对现代人意义深刻的世界。最重要的是，这个探求过程包含着对现实主义艺术的持久批判，而现实主义艺术与 19 世纪的物质主义密切相关。

20 世纪早期不论是像毕加索和凯尔希纳 (Kirchner) 这样的艺术家对部落艺术的“发现”，还是许多艺术家对哥特艺术、早期基督教文化或民间艺术的热忱，都是他们在不断探求真实可靠、富于表现力的模式的过程中所做出的一份努力。

巴黎无可非议地成为进步文化的中心，先锋派运动在巴黎发端并由此传遍整个欧洲。在很多情

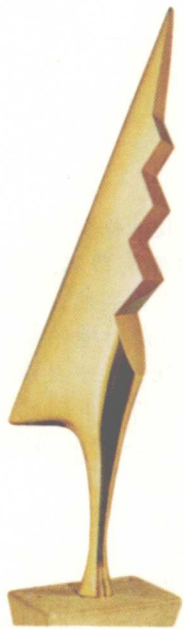
况下，诗人、作家、画家、商人和收藏家团体都参与了这个艺术运动，而个人艺术作品也因顾及这些学识渊博、思想解放的团体而应运而生。未来主义者带着他们的展品遍游欧洲各首都城市进行宣传，逐渐形成了推广现代艺术的新策略。这就是现代主义最喧闹自信的一面；但它只是纷繁复杂的现代艺术史的一部分。

挑选出 15 幅作品来代表一个时代，这些作品必是这一时代的佼佼者。正因如此，我所选的一些艺术家在一定程度上偏离了当时的潮流，但无论在哪个阶段，每个人都与先锋派紧密相联，同时，他们都有超越此流派的强烈的个人色彩。我并不将重点放在巴黎，而是在地方传统色彩浓厚的西班牙、德国、荷兰、俄国、英国和墨西哥，巴黎当时并不是现代主义艺术的主流，巴黎艺术实际上是与这些国家的艺术相互影响的结果，在我个人看来，这些国家的艺术才是最有意义的。

和许多历史学家一样，我也把重点放在了那些象征性绘画作品上，抽象派经常被认为是一种进步的潮流，但是把它看作是 19 世纪物质主义艺术五花八门的替代物可能更好些。比如，这个时期最著名的雕塑家康斯坦丁·布朗库西 (Constantin Brancusi, 1876—1957) 试图以雕塑《公鸡》(Le Coq, 1935, 巴黎国立现代艺术美术馆) 壮观的上升形态来冲破雕塑材料的束缚。形式主义者的诠释只看到作品的外在形式而非内涵，这是完全不正确的，我们需要记住，忠于抽象艺术的艺术家如康定



吉诺·塞弗里尼 (Gino Severini) 的《蓝色舞者》(Blue Dancer, 1912)：体现了未来派支离破碎的形式和无限的活力。



布朗库西的雕塑《公鸡》发展了上升的形式并大大提高了磨光柱形的亮度。

斯基 (Kandinsky)、蒙德里安 (Mondrian) 和马列维奇 (Malevich) 首先关注的是将精神价值重新注入当代艺术之中，因为这些精神价值曾经给先前伟大的宗教艺术带来过勃勃生机。传统宗教信仰的瓦解意味着先前常常传达精神含义的象征不再有效，艺术家为了填补这个空白而探求一种新的“通用语”，抽象艺术正是在这个过程中诞生的。

这一代艺术家在 1914 年第一次世界大战前走向成熟，他们那种理想化和伪宗教的勃勃雄心在战争的创痛中经受了考验。20 世纪已成为一个过渡期，贯穿二三十年代的艺术冲击波改变了现代主义的性质。许多艺术家意识到有必要让人物画重返中心舞台或者去找寻

新的现实主义手段来突破 19 世纪艺术的局限性。同时，战前乌托邦式的理想在建筑和设计领域也开辟了一片新天地。

在我们看来，20 世纪上半叶的历史看似不再以单轨迹前行，它是一个以多线索前行的丰富的历史时期，许多年轻的先锋派艺术家与像沃尔特·西克尔特 (Walter Sickert) 这样扎根于后印象主义时代的画家共存。我把这些艺术家晚期的代表作也列入其中，虽然多年来现代评论家认为这是一种退步。事实上，他们对现实主义的再评价为后来的象征性绘画开辟了新的道路。他们并非完全代表传统的卫道士，而是人文主义传统的代表，这种传统在中世纪黑暗的政治气候中通过斗争才得以生存。以毕加索的这幅这一时期最伟大的历史画《格尔尼卡》(Guernica, 1937, 马德里普拉多博物馆) 来结束这一章该是再合适不过了。但我选择的却是马克斯·贝克曼 (Max Beckmann) 的《启程》(Departure, 1932—1935)，这幅画是他在逃离纳粹德国之前创作的，它表现了与专制政治所带来的恐怖的抗争，并显示出人类灵魂重生的决心。



毕加索的《格尔尼卡》：对战争残酷性的强烈控诉。

《阿维农少女》(Les Femmes d'Alger)

巴勃罗·毕加索(Pablo Picasso) 1881年生于马拉加(Málaga), 1973年卒于穆甘(Mougins)

毕加索的《阿维农少女》堪称现代艺术运动中最知名的绘画作品。如果说某幅作品最终打破了19世纪的美术创作观念并且开创了绘画新领域的话,那毫无疑问就是这幅作品了。

然而,毕加索的这幅展示了五位妓女置身于一个压缩的舞台状的空间,四周围着窗帘的画并非一夜成名,它是历经时日才逐渐赢得了它今日的声誉的。在毕加索致力于这幅雄心勃勃的画作时,他的朋友和对手如马蒂斯、诗人兼艺术评论家纪尧姆·阿波利奈尔(Guillaume Apollinaire),其作品的主要收藏者里欧·斯坦恩(Leo Stein)以及当时最具冒险精神的画商,要么嘲笑它,要么认为它是一幅失败之作而拒之千里。直到1916年它才得以展出,当时诗人安德烈·萨蒙(André Salmon)将它命名为现在的名字;20世纪20年代早期,安德烈·布雷东(André Breton, 1896—1966)将这幅作品印刷出版,1939年纽约现代艺术博物馆购得此画,其价值才得以肯定。

毕加索着手创作一幅挑战巴黎先锋派领袖马蒂斯的权威的作品。《阿维农少女》就是他对马蒂斯那幅在1906年独立派沙龙出尽风头的和谐之作《生活的乐趣》(Bonheur de Vivre, 1905—1906, 费城巴恩斯基金会)的回应。

毕加索构思这幅作品时所遇到的困难是显而易见的。在前期对不同素材的研究中,他画满了16本速写簿,累计大约五百幅。起初,这幅作品显然取材于一个妓院场景,一群妓女围着一名水手,另一个男性人物——毕加索把他描绘成医学院学生——手持一本书或是一个头盖骨从右侧进入。后来,这两个代表欲望和死亡(取自弗洛伊德的有关本能的理论的理论)的男性人物在画面上消失,因为这个场景没有了闲闻轶事的意味,性冲动的内容就集中在和观众面对面的裸体以及前景中的男性生殖器模样的静物上,这一静物可以解释为有着与男性性欲相关的含义。

毕加索最初将这幅作品命名为《阿维农妓院》

(Le Bordel d'Alger),和他的其他作品一样,这幅作品实际带有自传意味。毕加索与费尔南德·奥利弗(Fernande Olivier)的关系出现裂痕,和他所有的情人和妻子下场一样,毕加索对她始乱终弃。嫉妒和不信任的双重折磨使毕加索几乎又恢复了他出入妓院的习惯。阿波利奈尔的关于施虐受虐的色情小说《一万一千根刺》(Les Onze Mille Verges, 1906)也激发了他想象的空间。

1907年春,毕加索开始创作《阿维农少女》,埃尔·葛雷柯的《天启幻象》(Apocalyptic Vision, 1608—1614, 纽约大都会艺术博物馆)给了他灵感。画的形式及画中央的沐浴者为《阿维农少女》中压缩的空间处理提供了解决方案。画前方人物的姿势来源于塞尚所画的三个沐浴者,也有人认为是费尔南德蹲坐在洗浴盆上的形象。

毕加索在计划进行创作的过程中开始关注另一种形式的“原始”素材,他的风格经历了一次彻底的转变。左边三个裸女的杏眼和细长的装饰性的耳朵取材于前罗马时期伊比利亚的头像。毕加索认为这些古老的头像拥有神秘的、返祖的能力,他将这种能力与他自身心理和种族根源的回归联系在一起。在这一时期,他发现了非洲雕刻艺术(一种对西方艺术产生巨大影响的传统)的魅力并且多次回到特洛卡代罗宫(Trocadéro)那阴暗、拥挤的大厅,那里收藏了这个城市关于人种艺术的所有作品。有一段时间他放弃了《阿维农少女》的创作,因为他难以确定如何使伊比利亚风格与非洲艺术风格达到和谐统一。后来,他快速且冲动地以一种极其放肆的方式涂抹了右边两个妓女的头像,这在西方艺术中是史无前例的。许多年后,毕加索向安德烈·马尔罗(André Malraux)讲述了这一时期部落艺术对他的影响,在这段著名的陈述中,毕加索称:

“黑人的作品是中间媒介……神物偶像是武器。帮助人们避免再次受到神灵的影响,帮助人们变得独立……我明白了为什么我会成为一名画家……《阿维农少女》一定就是在那一天出现在我的面前,绝



1907年 画布油画 244×234厘米(96×92英寸) 纽约现代艺术博物馆(Museum of Modern Art, New York)

不是因为它的形式；而是因为它是我的第一幅镇服邪魔的画作。”

《阿维农少女》是镇服邪魔的咒语，不仅仅是对毕加索个人身上的恶魔而言的，更重要的是对

传统意义的完美而言。这幅错综复杂、煞费苦心的作品以其对性欲的高度表现力和风格上的离经叛道，已成为20世纪艺术“摧枯拉朽”的原动力的象征。

《街头五女郎》(Five Women on the Street)

恩斯特·路德维希·凯尔希纳(Ernst Ludwig Kirchner) 劳恩科赫(Frauenkirch)

1880年生于德国阿色芬堡(Aschaffenburg), 1938年卒于瑞士弗

《街头五女郎》是现代都市生活绘画作品的典范,也是凯尔希纳反映柏林社会生活的10幅主要街景画中的第一幅。这幅作品把隐含在现代主义绘画手法中的矛盾冲突扩大到了极致,标志着德国表现主义的最高成就。最初,以勇于革新而闻名的埃森福克旺博物馆(Folkwang Museum in Essen)购得此画,后在1937年被纳粹没收并在“堕落艺术”展上展出。

对纳粹而言,这幅画是表现主义最颓废最具颠覆性作品的代表。凯尔希纳描绘了五个妓女,和毕加索的《阿维农少女》极为相似,只不过地点不是在妓院而是柏林街头一角。她们在等待嫖客,其中的四位看着商店的橱窗,另一位则注视着街边缓行的汽车。在火红的人造光线的照耀下,这些女人就像橱窗里的时装模特;她们的姿态显然受到当时流行的时装插图的启发。但凯尔希纳糅合了优雅的风格主义表现方法和部落式的原始天然,他笔下的女人强烈、“野性”的情欲和挑逗的本能表露无遗。

凯尔希纳的街景绘画深受表现主义作家阿尔弗莱德·德布林(Alfred Döblin)和诗人乔治·海姆(Georg Heym)的影响,1912年他曾为前者画过肖像画。这些艺术家创造了许多风格和意象来表现现代都市人的复杂心理。像凯尔希纳一样,德布林也对1912年4月意大利未来派的来访印象深刻,但德国从未完全接受未来派对生机盎然的现代城市的颂扬;相反,1870年成为德意志帝国的首都后,柏林这个蓬勃的工业化大都市却激发出各式各样的反应。在表现主义作品中,伴随着艺术家对时尚城市街景兴致勃勃的描绘,现代生活的疏离情绪和失去人性的群体所带来的不祥之兆如影随形。

1911年夏天,凯尔希纳和“桥社”(Die Brücke)的其他表现派艺术家离开了德累斯顿(Dresden),去寻找更易于接受新思想的观众。在“桥社”这个庇护所里,他们发展了共同的风格,而柏

林有更多的展览机会,有更能引起共鸣的评论家和收藏者以及更多了解最新潮流的先锋派团体。但是,最初的热情消退之后,“桥社”艺术家在柏林艺术界激烈的竞争下很快就分道扬镳了。

凯尔希纳在“桥社”解体后,也就是一战爆发前的那个冬天开始了街景的创作。他徘徊在城市的边缘,画了许多郊区风景画,城市在远处若隐若现。然后他转而来到市中心,记录下小幅的街道速写,用蛛网般黑色、灰色的线条将车流和人流捕捉下来。凯尔希纳把自发性的创作推向了一个新的高度,他冲破表现主义所坚守的理性限制,还原现代人的本能特性。像阿尔弗莱德·德布林简练、深刻的语句一样,凯尔希纳充满热情、一蹴而就的作品是淘汰历史,把握节奏飞快的现代时尚的潜心尝试。

回到工作室,凯尔希纳把他最初的速写加工成构图严谨的街景画。《街头五女郎》将精心设计的几何构图和富有力度描绘态势的笔触相结合,传达出城市大众的节制和潜在的野性,这在一定程度上激发了这幅画的活力,同时也招致了非议。拉长的人物肖像、上端尖形的构图明显表现出现代“哥特式”的风格,这是一战前这个表现主义最后阶段的特征。威廉·沃林格(Wilhelm Worringer)在他发表于1911年的影响深远的论文《抽象与移情》(Abstraction and Empathy)中指出,中世纪的人们与恶劣的环境之间不稳定、不可预知的关系与北方哥特艺术的标志是相吻合的,这也显然和20世纪的情形相似。

凯尔希纳所绘的在海边嬉戏的裸浴者揭示了性解放的主题,而他笔下的妓女又从另一角度描绘了都市人疏远的情绪。这些肖像都有面具般的脸孔和边缘锯齿状的原始形态。这幅作品没有自然和人为之间的对比,这一对比是现代艺术家自19世纪中期以来孜孜以求的。在城市的中心,这些差别不再存在:这幅作品是对城市丛林的首次描画。



1913年 画布油画 120×90 厘米 (47×35 英寸) 科隆路德维希博物馆 (Museum Ludwig, Cologne)

《构图六号》(Composition VI)

瓦西里·康定斯基(Wassily Kandinsky) 1866年生于莫斯科,1944年卒于塞纳河畔纳伊(Neuilly-sur-Seine)

康定斯基作为理论家和活动家在20世纪初的艺术史上占有重要的地位。他于1866年出生于俄国,凭借自己无以伦比的聪明才智和敏锐的洞察力成为那个时代的领军人物。尤其是1912年出版的论著《论艺术的精神》(*Concerning the Spiritual in Art*),为许多艺术家探索非具象派艺术提供了理论和哲学依据。

《构图六号》是展示康定斯基宏图大志的系列抽象画系列作品之一,他认为这幅作品最充分地展现了其未来主义的绘画灵感。20世纪初,通过在慕尼黑学习和去巴黎游历(在此他了解了法国画坛的最新发展),他逐渐形成了自己的观点。从一开始他就决定脱离学院派艺术,与许多志同道合的艺术家在慕尼黑成立了另类展览团体如“步兵方阵”(Phalanx, 1901)和“慕尼黑艺术家新联盟”(New Artists Association of Munich, 1909)。

他后来加入的表现主义社团“蓝骑士”(Der Blaue Reiter)在他的艺术生涯中具有恒久的重要地位。“蓝骑士”成立于1911年,是德国表现主义抽象画派基地,并为康定斯基提供了一个探索改革目标的理想场所。事实上,“蓝骑士”包括一个展出团体和一份由画家法兰兹·马克(Franz Marc, 1880—1916)及康定斯基(1912)共同编辑的包括撰文和插图在内的“创作年历”,这个具有浪漫气息的团体不仅冲击了19世纪学院派画作陈腐的幻想风格,还攻击了炮制出这种风格的失去了精神的物质主义社会。灵智学和秘教理论、俄国宗教宣传报、巴伐利亚民间艺术以及同时代作曲家阿诺德·勋伯格(Arnold Schoenberg)在音乐方面的探索都为康定斯基提供了创作来源,他努力地寻找一种反物质主义、精神层面的艺术形式并希望把它传递给更广泛的观众。

在康定斯基以《圣经》启示录为基础的宣言式画作中,《构图六号》最具诠释意义,它宣告了旧世界的毁灭,一个新的精神纪元的到来。这幅画是以康定斯基早期的玻璃镶嵌画《大洪水》(*Deluge*,

1912,下落不明)为基础创作的。在这幅作品的创作过程中他遇到了巨大的困难,从1909年起便尝试了许多不同的形式。他认为自己没能体会到“大洪水”的意蕴,于是直到1913年5月他才摆脱了挫败感从而完成了这幅作品。

那幅早期的玻璃镶嵌画清晰地描绘了圣经中的大洪灾,人们和鱼儿都在波涛中挣扎,但《构图六号》中仅存其一点痕迹。大量的草图显示了康定斯基如何在线条和图形的网状结构中把一种动感的构图设计和象征性的意象结合起来。《构图六号》运用了大量斜线,不禁使人想到同样完成于1913年春天的马克的作品《动物的命运》(*The Fate of Animals*, 瑞士巴塞尔艺术博物馆),而这幅启示性的作品是以碎片的形式表现的。康定斯基构图的顶端中部和右边的斜线表现了猛烈的大雨和彩虹色带,左下角的放射状黑色斜线描绘的是在狂风暴雨海中颠簸的船桨。

为了传递某种信息,康定斯基保留了许多象征性的痕迹,但给人的主要印象是“一个由自由飘浮的色彩和形式组成的空灵宇宙”。在康定斯基的理论著作中,色彩在他有关精神艺术的理念中是重中之重。他深受社会哲学家鲁道夫·斯坦纳(Rudolf Steiner)《灵智学》(*Theosophie*, 1904)观点的影响:“每一种色彩,每一种光感,都代表着一种精神风格”。在康定斯基自己对《构图六号》的描述中,他赋予了色彩以表现的价值:温暖的色调用来中和悲剧性的主题,右边“锋利的,有些强烈”的红色和绿色被中间柔和的淡粉色所平衡。左上方暗示“绝望”的深棕色被代表“行动”的黄色和绿色中和。在他的自传中,康定斯基简述了自己创作方法的基本原则:“绘画是一次不同领域的剧烈碰撞,必定要从彼此的斗争中产生一个新领域,这个新领域就是艺术作品的领域。每一部艺术作品的诞生就像宇宙起源一样——从各种乐器混乱的嘈杂声中诞生一首新的交响曲——天籁之音。创作艺术作品就是创造世界。”



1913 年 画布油画 195×300 厘米 (77×118 英尺) 圣彼得堡国立爱尔米塔什博物馆

《防波堤与海洋》(Pier and Ocean, 即《构图十号》[Composition no. 10])

皮特·蒙德里安(Piet Mondrian) 1872年生于荷兰阿默斯福特(Amersfoort), 1944年卒于美国纽约

《防波堤与海洋》是蒙德里安艺术发展历程中的一个至关重要的转折点。这幅作品1914年夏天完成于蒙德里安的祖国荷兰。他本想在探望生病的父亲后返回巴黎,但当年八月份一战爆发,他被迫留了下来,从此开始了他创作史上异常多产的五年。在此期间,他形成了自己独特的抽象风格。

在巴黎参加独立沙龙展的蒙德里安奠定了自己在国际先锋派中的地位,也一度引起作家阿波利奈尔的注意。受立体派画家乔治·布拉克(Georges Braque, 1882—1963)和毕加索的影响,蒙德里安的绘画风格发生了重大改变,创作了一系列以城市外观为主题的极其抽象的作品。

虽然热衷于人造物品及城市几何图形,蒙德里安重返荷兰再次激发了他早年对大自然的热爱之情。在与外界半隔离的状态下,他开始对大海进行写生,先用炭笔、水彩、蜡笔素描,最后用油画创作出他对大海的综合印象,蒙德里安将这幅气势恢弘的作品命名为《防波堤与海洋》。

在这幅画中,蒙德里安将配色缩减为黑白两色,以垂直和水平线条相互交叉形成的网状来构图并将其包括在一个椭圆框架内。在1914年1月于巴黎写给其作品收藏者布瑞默(H. P. Bremmer)的信中,蒙德里安就对自己逐步形成的美学思想作了大致的概括:“水平线和垂直线是有意识地而非通过计算建构起来的,在神奇的直觉引导下,我把它们和谐有序、富有韵律地排列,我敢断言,以这些优美而简单的形式……我可以完全可能创造出既有冲击力又真实的艺术作品来。”

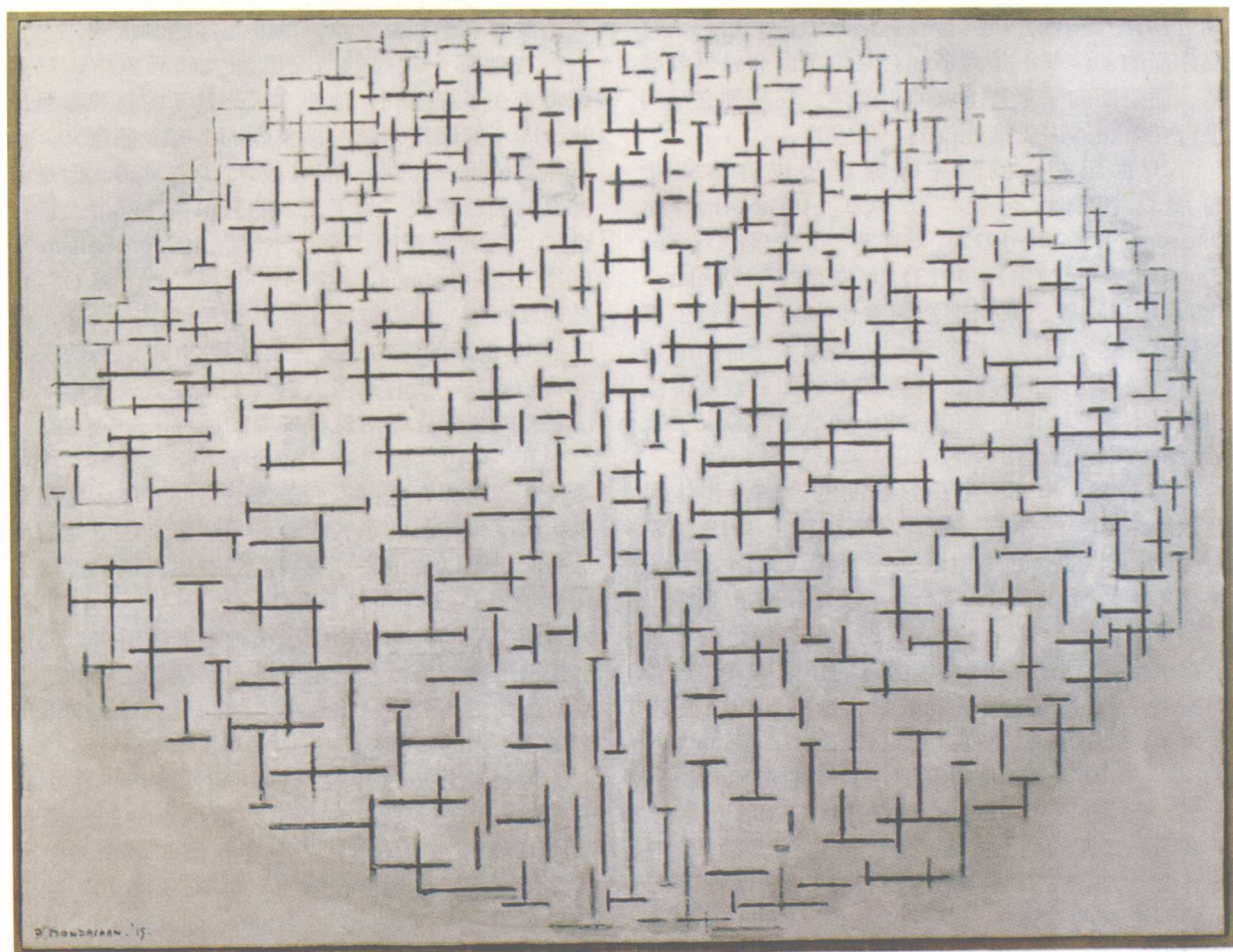
与康定斯基及其同时代其他画家一样,从1908年开始,蒙德里安受到灵智论者伪宗教论著的影响。在灵智论者看来,水平线象征永恒及阴性,而垂直线条则与阳性有关,象征及时行动。在布拉瓦斯基夫人(Madame Blavatsky, 灵智协会的创办人之一)的论著中,椭圆象征与造物有关的“宇宙之蛋”,而垂直线与水平线交叉形成的十字形则代表生命的玄妙与不朽。刻在正方形中的十字象征着

土地、空气、火、水等元素,被视为“玄妙的境域”,拥有“在物质和精神上开启每一门学科大门的万能钥匙。”

蒙德里安被灵智论者的关于宇宙法则的观点所吸引。这些观点是灵智论者解释自然的基础,他们认为世界由于两种相反力量相互对抗制约而达到动态的平衡。1914年,蒙德里安指出,未来的艺术一定会超越“特殊”与“人类”,从而获得更深奥更普遍的真理。同康定斯基一样,蒙德里安的抽象技法受到形而上学、哲学的思想的影响。但是他并没有用文学主题来表达他的观点,而是继续投身于对自然体验的探索。

在《防波堤与海洋》中,垂直线与水平线的交叉象征分割世界的力量。这种抽象与他记忆里光洒在水面上的冥想有机地融为一体。与他之前的写生相比,蒙德里安的这幅作品具有不对称性,交叉的线条没有形成匀称的几何形状,没有明显的外形轮廓,所有的物像都是开放式的建构,包括在白色的画布上用白色的油彩绘制出的椭圆形框架。构图的中心是突出的垂直线条,体现了防波堤深入海洋以及人出现在海滩上的浪漫主题。垂直线条又与代表大海宽度的水平线条交叉,但是这种明显的纵横交叉的形式逐渐幻化为更小的垂直与水平的交叉,因此这幅画呈现出一种连续的动态。线条交叉的地方带来视觉的颤动,表现了泛着涟漪的海面上光的运动。随着这种形式在我们眼前增强又减弱,这幅作品就像一个生命体一样有了呼吸。

蒙德里安作于20世纪20年代至30年代的色彩鲜艳大胆的格子画集中体现了其理念中对交叉线条的纯粹、象征意义的高度重视。但《防波堤与海洋》中的抒情、诗意的特点显而易见,在蒙德里安凭直觉构建几何抽象图形时仍是至关重要、不可或缺的。在创作中,蒙德里安并未把几何图形的运用当做一种理性的手法,而是当做一架通往情感或空幻的桥梁。



1915年 画布油画 85×110 厘米 (33×43 英寸) 荷兰奥特洛克勒-穆勒国家博物馆 (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo)

《黑色方块》(Black Square)

卡西米尔·马列维奇(Kasimir Malevich) 1878年生于基辅附近,1935年卒于列宁格勒

与康定斯基的作品《构图六号》相似,马列维奇创作《黑色方块》旨在宣扬其激进的思想。这幅作品的创作并不是为了迎合某位赞助商或是收藏家,而是面向一个艺术家的小团体。它是确立马列维奇在该团体内先锋地位的一份宣言。

20世纪初,俄国先锋派已形成许多进步的展览团体,包括“方块J”(The Knave of Diamonds, 1910—1917)、“青年联盟”(The Union of Youth, 1911—1913)和“驴尾社”(Donkey's Tail, 1912)等,他们把法国立体主义介绍给了俄国观众。这些团体在民族意识中培育了一种新原始主义,唤起了人们对俄国民间艺术,如宗教宣传报和俄国木刻(lubki)等的兴趣,这些也曾激发了康定斯基的创作灵感。

艺术家、作家、音乐家之间的亲密合作体现着俄国未来派团体的特色。马列维奇于1913年成为这个团体的一员并为未来派戏剧《太阳之上的胜利》(Victory over the Sun)设计舞台和服装。在设计舞台帷幕时,黑色方块的主题在白色的背景上首次出现,和未来派诗人激进的还原语言和声音的实验达到了同样的视觉效果。随后,1915年未来派又举办了两次展览:“电轨五号”(Tramway V)和“0.10”。在此展览中,马列维奇和弗拉基米尔·塔特林(Vladimir Tatlin, 1885—1953)引领了俄国先锋派的两大阵营。在“电轨五号”中,塔特林受毕加索立体主义结构启发的“转角浮雕”比马列维奇的立体—未来主义画作(Cubo-Futurist painting)受到更多的关注。此后,亦即1915年春天之后,马列维奇回到他的画室,悄悄进行他激进的新“至上主义”(Suprematist)系列作品的创作,并在12月份的“0.10”展上向世人展出。

马列维奇在这次画展上展出了39幅油画,所有的画作构图简朴,用未调制的色彩绘制的基本几何图形自由漂浮在无结构的空间中。与此同时,他撰写了一篇论著《从立体主义到至上主义:新的绘画现实主义》(From Cubism to Suprematism. The New Painterly Realism),概括了他对“纯粹”和“完

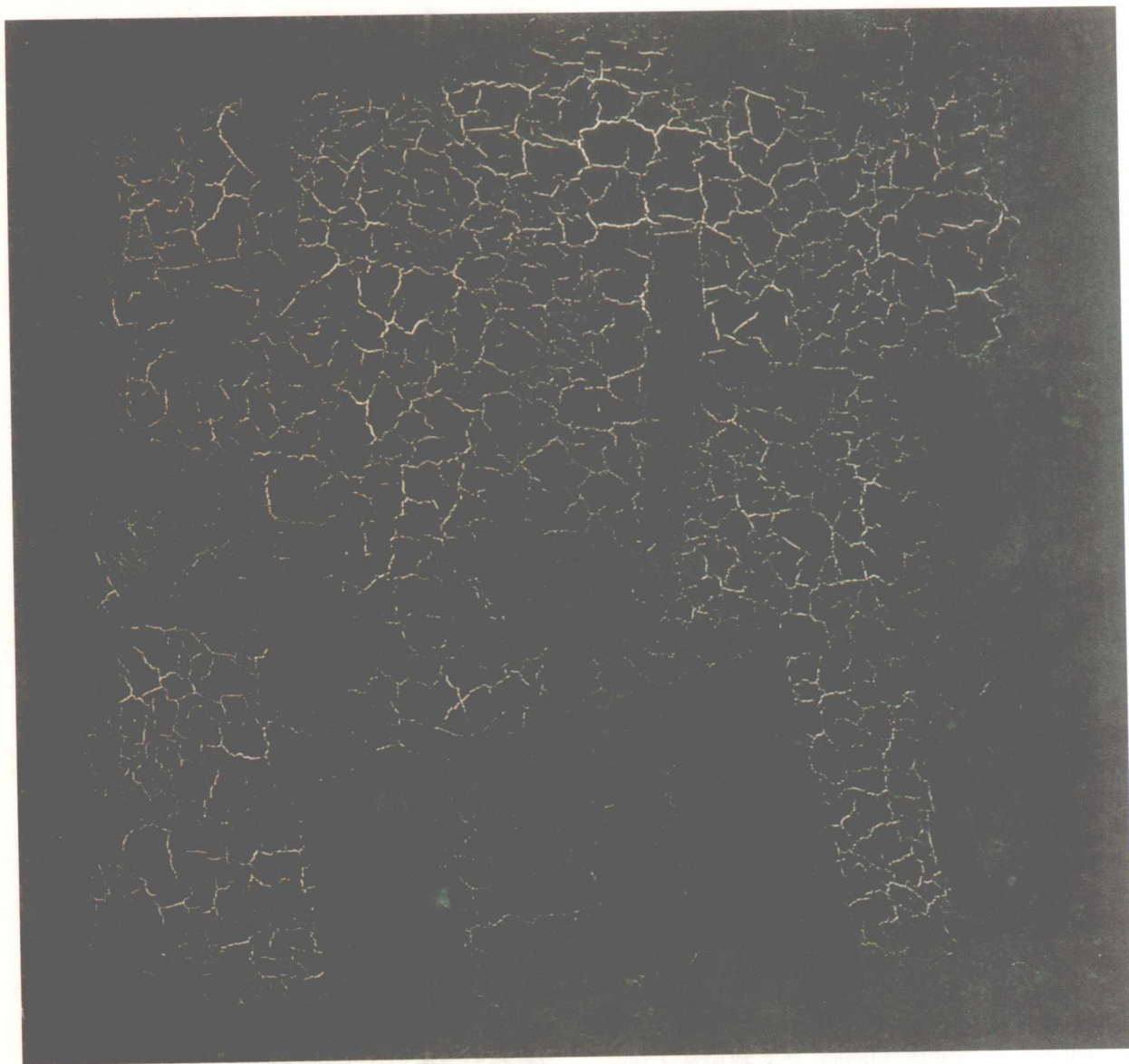
全”画作的追求,从抽象错觉主义中解放出来,形成了没有具象和象征意义的非写实绘画形式。

在他那个时代的所有欧洲大陆画家家中,马列维奇走在了最前列,他建立了一种新的自我参照形式,既不像康定斯基的抽象画那么有象征意义,也不像蒙德里安的画一样从自然中汲取灵感。但是若把他的画理解成“为了艺术的艺术”,那便大错特错了。马列维奇的“至上主义”(Suprematism来自拉丁语 supremus,意思是“最终”或“绝对”)是神秘而唯心的。像康定斯基和蒙德里安一样,他厌恶19世纪的唯物主义,也受到20世纪初伪宗教运动的启发,当时很多人对传统基督教失去信仰,伪宗教的兴盛正是对这种现象的回应。

在“0.10”画展中,马列维奇把《黑色方块》高挂在通常保存俄国宗教圣像的房间一角,此举直接指明了他作品的宗教内容。马列维奇赋予他的至上主义绘画以更崇高、更纯洁的联想。俄国神秘主义哲学家P·D·乌斯宾斯基(P. D. Uspensky)有关四维空间的作品指明了精神进展的道路,他指出精神进展需要摒弃逻辑思维,以期在无限的思想空间达到更高级的意识形态,他的理论对马列维奇产生了极大的影响。

像蒙德里安的作品一样,马列维奇也在作品中寻求一种绝对纯粹的形式,这使得他的画面精炼成简单的几何图形,颜色也仅限于黑白两色。

《黑色方块》呈现出轻微的不对称,“0.10”展览目录称其为“四边形”(chetyreugolnik)。也和康定斯基一样,马列维奇将“学院艺术垃圾般的泥沼”与三维的幻觉空间联系起来,在1915年间的作品中,他也尝试变通轴测投影(axonometric projection),打破了透视视角,将投影点融入无限空间,并把透视直角变为平行线条,暗示“无限虚空”中浮动着的“纯粹感觉”的几何图形。1916年6月,马列维奇在一封信中概括了他的抱负:“白色帆布上巨大的色块平面使强烈的空间感直接进入我们的意识。我被带入无穷无尽的虚无,在此你可以感觉到周围的整个宇宙都充满了创造的点。”



1915 年 画布油画 莫斯科特列季亚科夫博物馆 (The Tretyakov Museum, Moscow)

《钢琴课》(Piano Lesson)

亨利·马蒂斯(Henri Matisse) 1869年生于卡托—康布雷齐(Le Cateau-Cambrésis), 1954年卒于尼斯(Nice)

20世纪20年代以前,和马蒂斯享有同等国际声誉的只有毕加索。总体来说,他充满美感的作品同他的艺术观点息息相关,他认为好的艺术应该具有“舒适的安乐椅”的效果,使人获得愉悦与幸福。但在第一次世界大战期间,他试图找寻“现代建构方法”的定义,其艺术作品也因此表现出非其特有的不安和理性的严密。这是一个坚持不懈,不达目的不罢休的实验期,马蒂斯把真实的东西抛在一边,创作他最具震撼力和最引人注目的绘画。

这种变化的迹象在1913年秋季沙龙中展出的令人过目难忘的《马蒂斯夫人》肖像画(Madame Matisse, 圣彼得堡国立爱尔米塔什博物馆)中可见一斑。这幅油画经过100多次临摹才得以完成,展现了一种新的视觉感和结构感。它在先锋派成员中很快获得认可,未下画架它便被俄国著名收藏家谢尔盖·史楚金预定收藏。但马蒂斯自己却很不满意,他对朋友说:“摆在前面的是长期而艰苦的努力。”

在随后的几个月,马蒂斯创作了一批实验性的作品,最令人困扰的是《坐在高凳上的女人》

(*Woman on a High Stool*, 1913—1914, 纽约现代艺术博物馆),它出现在油画《钢琴课》的背景中。这幅油画描绘了一个模特,她小心翼翼地坐在被称为“悔过椅”的高凳子上,而不是坐在“舒适的安乐椅”上。马蒂斯仅用了单调的灰色,这种色彩的使用激发了其后期作品的配色。这幅画也是预留给史楚金的,先是悬挂在马蒂斯在巴黎市郊伊西—雷—穆里诺(Issy-les-Moulineaux)房子的客厅里。由于一战和俄国革命,史楚金最终没能收藏该画,它仍是马蒂斯的个人财产。

1914年8月,在战争的最初日子里,马蒂斯自愿服役却由于已年逾45岁而被拒绝。他的大部分朋友以及他的长子让(Jean)后来都应征入伍。为国效力无门,遗憾、解脱和无能为力的矛盾情感萦绕在马蒂斯心头。1914年9月,德国进军巴黎,他与家人临时搬到位于科利乌尔镇(Collioure)的

别墅,在那里他与立体主义画家胡安·格里斯(Juan Gris, 1887—1927)结下了深厚的友谊,并与之在绘画方面展开了热烈的辩论。毫无疑问,马蒂斯作品风格的转变与立体派的影响有关,这与他同格里斯的交往有关,也与那年秋天他回到巴黎后与维雍兄弟——雅克·维雍(Jacques Villon 1874—1963)和雷蒙·杜尚—维雍(Raymond Duchamp-Villon, 1876—1918)——的交往不无关系。

战乱中,马蒂斯借音乐排遣情绪,寻求慰藉,他上小提琴课并疯狂练习。1916年底,他开始创作《钢琴课》,实际上它是一幅凭借记忆创作的作品,它回顾了六年前他的儿子让在伊西—雷—穆里诺弹钢琴时的情景。

马蒂斯开始雄心勃勃地构建一幅巨制。这是他三年来孜孜探索所取得的伟大成果的综合体现。在那幅《坐在高凳子上的女人》的简图的前方,让独自坐在普利耶(Pleyel)钢琴后练习弹奏:这个女子好像在让身后不断鼓励他。画面左下角,马蒂斯画上了他于1906年创作的《青铜装饰人像》(*Decorative Figure*, 私人收藏),在男孩和人像之间,一支点燃的蜡烛惨淡地燃烧着,暗示着夏日黄昏,从敞开着的窗户望去,光影集聚,花园暗了下来。

《坐在高凳子上的女人》下方铺开的鸽灰色的地面一直延伸到画面的外部,这是傍晚的光色。

构图表面体现出视觉的对照和类比:阳台栏杆上铁制的蔓藤纹饰、钢琴架上相同的花纹与严格的几何交叉线条形成对比。放松的裸体雕像与高凳上着衣的僵直的人物形成了颇具讽刺意味的对比;三角的形式在构图中反复出现:前景中的小节拍器、投射在让右边脸上的光线阴影、指向花园的绿色三角区域。这个微妙的、创造性的视觉延续确实具有了音乐的品性,也体现了思维的严密,这与马蒂斯对立体主义艺术所提出的问题原创性的诠释有关。马蒂斯的《钢琴课》表现了一个严肃、雅致和庄重的时刻,这一时刻他永远都不会超越。



1916年 画布油画 245.1×212.7 厘米 (97×84 英寸) 纽约现代美术馆

《左右为难的诗人》(The Uncertainty of the Poet)

乔治·德·希里科(Giorgio de Chirico) 1888 生于色萨利的沃洛斯(Volos, Thessaly), 1978 年卒于罗马

《左右为难的诗人》是德·希里科的所谓形而上绘画(metaphysical painting)的出色代表。在1911年到1914年的独立沙龙和秋季沙龙上,德·希里科引起了阿波利奈尔的注意,后者热情洋溢地写下了许多关于德·希里科“形而上风景画”的文章,阿波利奈尔显然在这位画家为他的几幅作品确定标题上助了一臂之力。在这幅画中,标题能够激发起诗一般的意境和迷一般的氛围,这正是德·希里科作品的核心。德·希里科将他对形而上艺术的发现追溯到去巴黎之前在佛罗伦萨圣十字教堂广场(Piazza Santa Croce)的顿悟,他回忆道:“我勉强从一段长期、痛苦的肠道疾病中恢复过来,正处于一种近乎病态的敏感状态中。那灼热的、强烈的秋天的阳光照亮了(但丁的)雕像和教堂的正面。那时我有了一种奇妙的感觉,正是我第一次看到这些事物时的感受,紧接着作品的构图在我脑中浮现……那一瞬间对我来说简直不可思议、难以言表。”

德·希里科在慕尼黑求学期间接触到阿诺德·勃克林(Arnold Böcklin, 1827—1901)和马克斯·克林格(Max Klinger, 1857—1920)的作品,并深受他们的影响。与其同时期的抽象派画家一样,德·希里科的创作灵感来自象征主义,对19世纪的现实主义的物质主义而言,象征主义提供了一种可供选择的余地。他为勃克林和克林格忧郁的古典主义所吸引,并与他们一样对19世纪德国哲学家叔本华(Schopenhauer)与尼采(Nietzsche)的著作倾注了极大的热情。

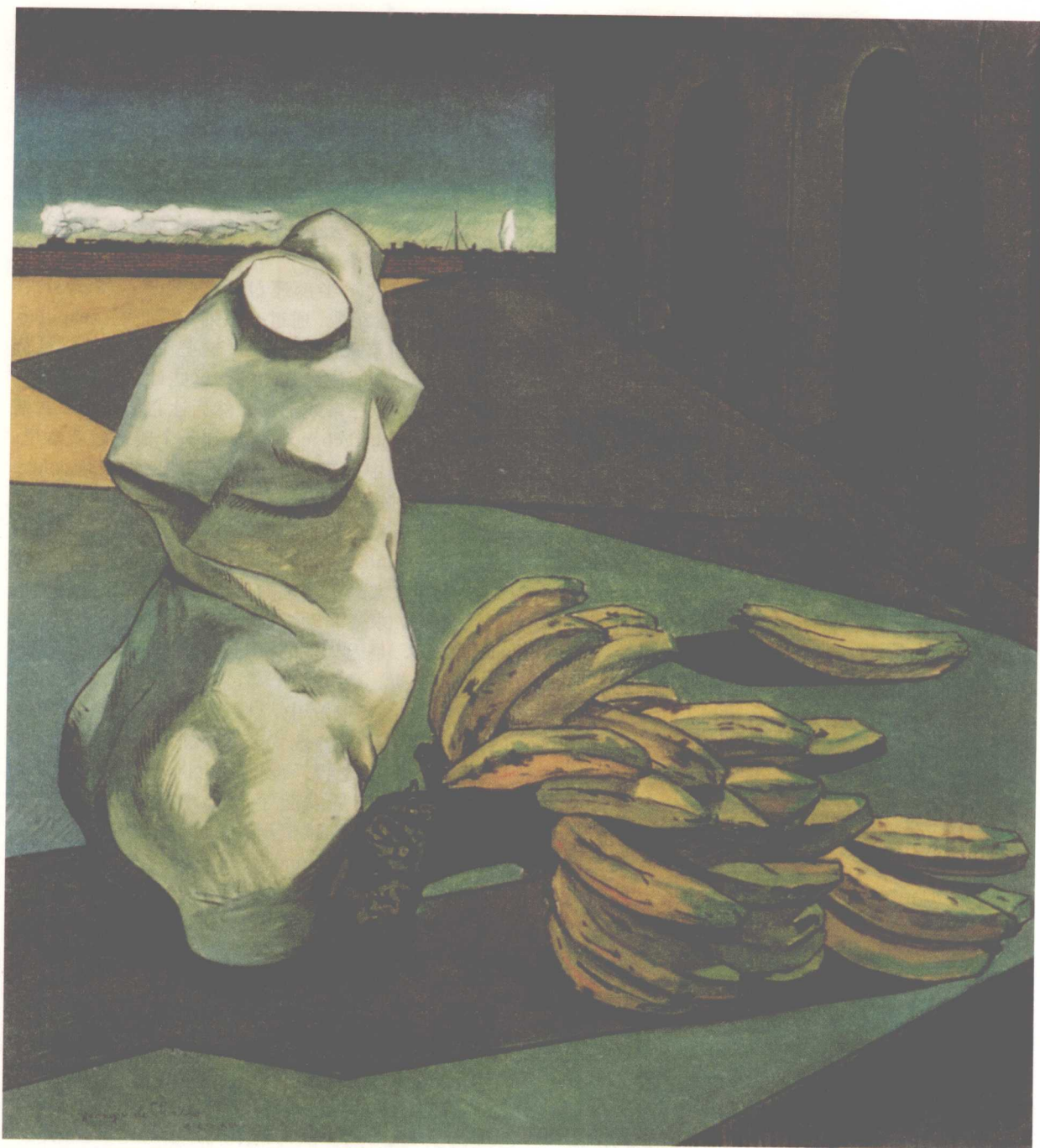
《左右为难的诗人》中的古典半身像或许是以阿佛洛狄忒(Aphrodite)的形象为模型的,这种半身像当时在蒙马特(Montmartre)的商店中唾手可得,并被学院艺术家们广泛复制。德·希里科的一个反常行为——这也正是他区别于他那个时期其他先锋派艺术家之处——是他对19世纪学院派艺术风格的狂热,因为他曾公开宣称唯心主义比平庸的自然主义更为可取。他作品中厚重的黑色轮廓和不加修饰的交叉影线显然受到了绘画指南中那些范例的影

响,也正源于此,他对物体毫无立体感的处理方式使他创作出大量看似异常真实又极其虚无的影像。

德·希里科的古典雕像和半身像是人的形态的象征,卸去了世俗的外表,进入了永恒的艺术殿堂。相反,1913年的多幅作品中的反复出现的外来水果则暗示了短暂的感官上的愉悦。在这里,明显带有性含义的水果与女性半身像被画中的火车和阴影里的拱形建筑物所强化。

在德·希里科的形而上绘画作品中,大量有规律出现的物像有一种个人心理的层面,这毋庸置疑。火车与他的父亲有关,他的童年时代在希腊度过,父亲是一位铁路工程师,在他11岁时去世。也许如此才有了他对火车孩子般的描绘。从另一层面上讲,火车可以被理解为一种心灵旅行的符号,这个旅行超越了熟知的领域。对到达和启程的时刻的强调更深化了紧张不安的气氛。德·希里科的创作灵感来自都灵建筑艺术拱形门内幽暗的空间让他感到神秘“没有任何东西像拱形门那样不可名状了——它是罗马人的发明……罗马拱形门代表着宿命,它的声音在谜团中喃喃私语,这些谜团充满着奇妙的罗马诗歌。”

这种不真实的场景也传达了德·希里科对14、15世纪意大利文艺复兴艺术作品中多没影点透视画法的摒弃。不可能相连的前景和背景通过拱形门夸张的对角线连接起来,强调了作品并没有刻意描绘真实的自然空间。这种夸张的、梦境般的构图是德·希里科高度综合了古典传统的不同形式而创作的成果,深受超现实主义艺术家的推崇。1915年德·希里科离开法国去意大利参军时将大部分近作留给了——一直支持他的画商保罗·纪尧姆(Paul Guillaume),其中包括这幅《左右为难的诗人》。1922年,纪尧姆带着这幅画参加了一个由后来的超现实主义创始人安德烈·布雷东题写序言的展览会。诗人保罗·艾吕雅(Paul Eluard)将其买走,又于1938年转卖给英国超现实主义艺术家罗兰·潘罗塞(Roland Penrose, 1900—1984)。



1913年 画布油画 106×94厘米 (42×37英寸) 伦敦泰特美术馆

《甚至，新娘被光棍们剥光了衣服》（*The Bride stripped Bare by her Bachelors, even* 即《大玻璃》[*The Large Glass*]

马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp） 1887年生于布兰维尔（Blainville），1968年卒于纳伊（Neuilly）

马塞尔·杜尚是一位对我们这个时代产生深远影响的艺术家。他发明的现成品以及他坚持艺术应该是理念而不是感官体验的作法使自己陷入了绘画艺术的持久批判之中。杜尚是荒谬主义达达运动（Dada movement）的先驱，也与超现实主义有些关联。但其实他一直保持着很强的个性，是位令人捉摸不透的人物。达达在杜尚看来是“完全消极、充满谴责之意的”，他试图“开辟一条通往幽默的道路”。杜尚的作品具有明显的视觉讽刺特征，这种讽刺拆析并且重申了创造行为的价值。

《大玻璃》是杜尚所有作品的总结。1912年他开始构思，直到1923年也“没有最终完成”。在接下来的十年里，杜尚得到了瓦尔特·艾伦斯伯格（Walter Arensberg）和凯瑟琳·德莱尔（Katherine Dreier）这些举足轻重的美国收藏大家的推崇，这期间，他显然把大部分时间花在了下棋上。但在1934年，他出版了众所周知的作品集《绿盒子》（*The Green Box*），其中包括照片、素描以及关于《大玻璃》的笔记和数据。尽管杜尚声称力求“解释”他作品中的“每一个细节”，然而他的意象作品仍然隐秘而晦涩，需要从多方面进行解释。

不过，人们一致认为《大玻璃》的画面代表的是一个滑稽可笑的求爱举动，求爱的对象是一个被光棍们剥光了衣服的新娘。玻璃被一根铅线分成两个区域：上半部的主体是机械形式的新娘。她像一只盘旋在空中的螳螂，散发出的灰色云气飘浮在玻璃的上半部。在这团云气中有三块空白的板，杜尚称其为“上方铭文”（Top Inscriptions），用来告知光棍们新娘的欲望。右边部分，小圆点代表光棍们的“放电量”（discharge）——光棍们在稍下方的玻璃框里，挤作一团，像是棋盘上的棋子。在杜尚的笔记中，光棍们被描述成“九个苹果酸模子”（Nine malic moulds），空荡荡的制服被新娘散发出的流体或气体充斥着。模子的右边有一个被称为“滑道”（Slide）的小型移动装置，包括一个用来推动它的“水磨”（Water-Mill）。水磨“通过跷

跷板似的运动”驱动着“滑道”，无休止地（无声）“诉说”着：“缓慢的生活、恶性循环、手淫、水平面、生活垃圾……”

大玻璃的下半部还包括“筛子”（Sieve），它由七个圆锥组成，通过一系列“毛细管”（capillary tubes）连到苹果酸模子上。这些毛细管是以杜尚的新标准计量单位为基础的，这些计量单位是这样取得的：先让三条线下垂，然后让它们作为“封装的时机”（canned chance）保持在一个槌球游戏盒里。下方玻璃的中间部分是“巧克力磨”（Chocolate-Grinder），按杜尚的解释，指光棍手淫的满足：“光棍自己磨巧克力”。右边是杜尚以来描述“眼医目击者”（Oculist witnesses）的几何形状，让人联想起出现在宗教画中神迹的目击者和偷窥下流场面的人。如此，求爱举动被描绘成失灵的机械过程，之所以失灵，是因为他的机器主角们有着意想不到、错误的举动。

在《大玻璃》中，杜尚用讽刺的、批判的推理颠覆了当时的现代艺术家业已形成的实证主义思维的错误逻辑。他同时也向未来派艺术家对机械的天真崇拜发起了颇具幽默的攻击。杜尚拒绝使用绘画和雕塑所用的传统材料，他从雷蒙·鲁塞尔（Raymond Roussel）、朱尔·拉弗格（Jules Laforgue）、斯特芳·马拉美（Stéphane Mallarmé）等象征主义作家处获得灵感，他认为文学作品中的思想艺术而不是绘画作品中的感官艺术给予了自己描绘他那个时代的方法。正是杜尚对理念的强调让他以一种出人意料的方式与画家们传统的愿望再一次得以契合。“实际上，我的画被称为文学性艺术，”杜尚写道：“我并没有感到烦恼……单纯冲击视网膜的绘画与超越视网膜印象的绘画之间有很大的不同。使用颜料作为出发点的绘画艺术可以走得更远。文艺复兴时期的宗教画家就是这方面的例子……他们的兴趣在于以各种形式来表达他们的神学理念。我持同样的观点，只是意图不同，手段相异罢了。”



1915—1923 年 油彩、亮漆、铝箔和金属线以及尘土在两块玻璃上创作
277×3×176 厘米 (109×1×69 英寸) 费城艺术博物馆 (Philadelphia Museum of Art, Philadelphia)

《梅尔茨 169 号：空间的形式》(Mz 169. Formen in Raum [Forms in Space])

科特·施维特斯(Kurt Schwitters) 1887 年生于汉诺威(Hannover), 1948 年卒于安布尔赛德(Ambleside)

科特·施维特斯是达达主义的代表人物之一。第一次世界大战后这场荒谬主义运动在德国涌现出许多地区性的中心。柏林一些艺术家如乔治·格罗茨(George Grosz, 1893—1959)、奥托·迪克斯(Otto Dix)、拉乌尔·豪斯曼(Raoul Hausmann, 1886—1971)及汉娜·赫希(Hannah Höch, 1881—1978)将达达主义发展成了一种高度政治化的艺术形式,并首创了一种被称为摄影蒙太奇(photomontage)的技术,这种技术将照片通过剪切粘贴的方法组合在一起,来消除人们对于绘画的主观印象。如本章曾讨论过的许多艺术家一样,施维特斯在达达主义团体中独树一帜。他在故乡汉诺威发起了一场一人达达主义运动,并创造了自称为“梅尔茨”(Merz)的艺术形式。从1918年起,他把在现代化城市常年旅行时收集到的代表都市缩影的纸片制成美术拼贴画,这些拼贴画使他声名鹊起。

与其他达达主义艺术家相比,施维特斯与表现主义之间保持着更强的联系。他的作品在赫耳瓦斯·瓦尔登(Herwarth Walden)的“暴风雨”画廊(Sturm gallery)展出,他还在瓦尔登的一本名为《暴风雨》(Der Sturm)的表现主义杂志上发表诗歌。康定斯基提倡不同艺术表现形式之间应相互融合并期望能够创造一种统一的“总体艺术品”(Gesamtkunstwerk),这些思想深深地影响了施维特斯。1920年左右,施维特斯开始在他的第一座“梅尔茨建筑”(Merzbau)中实现这一抱负,这是一个试图融合雕塑与建筑学,占满了他在汉诺威整栋房子的艺术装置。当施维特斯被迫从纳粹德国流亡国外时,他不仅在挪威而且在他1948年的去世地英国都再造了梅尔茨建筑。

“Merz”一词取自施维特斯早期的一幅美术拼贴画中印刷装订线残片上的一个字,原文是“commerz-und Privatbank”(商业兼私人银行)。在另一个场合,施维特斯解释这个词源于“ausmerzen”(拒绝)一词,意指他在创作中所

使用的材料是别人丢弃不用的。实际上,“Merz”是一种把文字、物品、纸片和纺织品拼合在一起的创作手法。他的目标是“为了艺术的目的,将所有想到的工艺材料聚在一起”并使“每件材料都发挥同样的效果。”

施维特斯对抽象艺术原则亦步亦趋。他的拼贴画游离于战前的抽象派浪漫主义理想和20世纪20年代的严肃的几何构成主义之间。他相信艺术是“一种精神作用,目标就是把人从生活的无序(悲剧)中解脱出来”,这使得他与柏林达达主义政治活跃分子之间冲突不断。施维特斯的诗脍炙人口,特别是1919年做的《安娜·勃吕姆》(Anna Blume),以耍嘴皮子的形式幽默地讽刺了多愁善感的资产阶级。同时他坚信艺术比政治更接近现实:“艺术可以自由地以任何它喜欢的方式表达”,他在1923年写道:“它有自己的规则并且独立运用这种规则。成为艺术的那一刻起它就好比无产阶级和资产阶级的阶级差别崇高得多。”

1920年,施维特斯开始创作一些完全具有个人独特风格的拼贴画。《空间的形式》是一件融合了他早期所有发展特点的作品。作品强调了纹理和触感效果,其丰富而多元化的空间感是组合数层透明和不透明的材料而获得的,如棉纸、稀松的纺织品、作废的巴士车票、纸屑以及彩纸铺成的抽象平面。他的一位朋友曾看到他如何作画的:“他把面粉和水洒在纸上,纸还湿着的时候,在浆糊上移动、拖拽并且摆放他的纸屑。他用指尖拿起一片片皱巴巴的纸放到潮乎乎的面粉上……面粉既是浆糊也是颜料。”

通过对纸张残破边缘的处理,《空间的形式》既体现了绘画的艺术效果,又凸显着一种对于清晰的图片几何结构的理解。虽然施维特斯强调其拼贴画的美学质量,但是他也谈到自己的目标就是建立一种“来自早前文化碎片的新的艺术形式”。邮票、电车票以及报纸的碎片诉说着被数字、物价、各种运动和人口增长所支配的混乱的战后文化。但在施



1920年 18×14厘米(7×5英寸) 德国杜塞尔多夫北莱茵—维斯特法伦州艺术博物馆(Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf)

维特斯的拼贴画中也存在着这样一种个人元素——一种唤起记忆中的怅然过去而不是经历中的生动现在的元素。抽象的拼贴画和个人的、充满诗意的素

材之间的张力——或平衡——造就了这些元素，使它们永远闪耀着迷人的光芒。

《玩斯卡特牌的人》(Skat Players)

奥托·迪克斯 (Otto Dix) 1891 年生于翁特姆豪森 (Untermhaus), 1969 年卒于海门霍芬 (Hemmenhofen)

现代战争给人类带来了极大的灾难。在 20 世纪艺术史中,《玩斯卡特牌的人》这幅作品就是对此最坚决的控诉。第一次世界大战的创伤和破坏是史无前例的:6000 万士兵卷入战争,1300 万战死沙场,2000 万负伤,还有 1100 万复员返乡但终生残疾。

像那个时期的许多艺术家一样,奥托·迪克斯也曾把战争视为破坏旧秩序,扫除障碍以建设新世界的力量。在《战神自画像》(*Self-portrait as Mars*, 1914, 德累斯顿国家艺术博物馆)中,他身穿机关枪士兵制服,俨然以为自己是尼采般的英雄。但是,战争英雄们返回魏玛德国时,却不得不面对饥饿、失业以及通货膨胀。印象主义画家的修饰风格似乎完全不适合描绘战后世界的严酷现实。当迪克斯于 1918 年加入德国达达主义画派时,他写道:“我发现我可以做任何自己喜欢做的事情。我需要做的就是将艺术品扔进垃圾堆。印象主义画家已经创造了足够多的艺术品,我们需要看到一些保持原样、毫无修饰的东西——几乎没有经过艺术处理的东西。”

1920 年 3 月,迪克斯开始创作四幅描写残疾士兵的系列画,以期用一种新的视觉形式来表明他的态度。他是一个漠视美学层次的人,他用手头可以拿到的工具画画,把从报纸上剪下来的和从跳蚤市场搜集到的图片新闻与传统的油画结合在一起。在这个过程中,他重新使用拼贴画来猛烈抨击社会现实,这一形式曾经被立体派画家当做美学思索的手段。

迪克斯曾亲眼目睹三位退伍军人用他们的假肢拿着纸牌在一家德累斯顿咖啡店的里屋内玩斯卡特牌的场景,《玩斯卡特牌的人》正取材于此。他凭记忆画出草图,然后又以这个草图为蓝本开始在画布上创作这幅作品。背景上的三张拼贴画是从 1920 年 5 月初发行的报纸上剪下来的。极端保守派报纸《德累斯顿报道》(*Dresdner Anzeiger*)中的一则消息传递了众多受害者的情绪,报道抨击了结束战争的协议是“一个使德国人蒙羞受辱的不光彩的协议,而不是一个和平条约。”

三个退役军官坐在仿大理石桌子旁玩着恐怖

的游戏。画面左边的那个人因受伤而留下了一个怪异的脑袋,他正在作弊,一边举着脚趾缝间的王牌,一边把第二张“梅花皇后”藏进袖子里。中间那个人的头一部分被炸掉了,只剩下一半留着威廉式小胡子 (Wilhelmine moustache, 指发动一战的德国皇帝威廉二世——译注) 的脸。粗糙的橡胶补丁代替了他失去的那部分脑袋,补丁被一对苟合的男女装饰了一下,暗示着基本的动物本能还驱使着这些残缺不全的人形。虽然第三个军官的下半部身体已经不见了,整个躯体悬放在一个篮子里,只留下生殖器可怜巴巴地在风中摇摆,但他仍自豪地炫耀着他胸前的铁十字架勋章。

迪克斯的整幅作品直指欺骗这个主题:主人公的衣服是由人造纸质纺织品制成的,1920 年时,德国平民还没法使用棉花或羊毛。主人公赌博用的纸币也是“假的”,仅是一种象征或记号而已,那时,10 芬尼在年初还值点钱,可几个星期后就一文不值了。迪克斯以虚假为主题暗示了这样一个事实:这些可怜的人类残骸曾经被骗,但仍在继续欺骗着对方,他们只会无知地去接受当权者的命令。

迪克斯的新现实主义向抽象唯心主义艺术家如康定斯基、蒙德里安和马列维奇等发起了挑战。但同时也挑战了传统的现实主义或幻想主义——后者为学院派画家,如安东·冯·维纳 (Anton von Werner, 1843—1915) 所利用,成为政府宣传的工具。迪克斯认为他关于战争创伤题材的作品实际上是根本找不到买主的。20 世纪 20 年代,这些画在达达主义作品展中展出,但是没有收藏者或是博物馆愿意购买。1920 年最大的一幅街景画《战争残废军人》(*War Cripples*) 于 1937 年在“堕落艺术展”上遭到嘲笑,纳粹负责大众启蒙和宣传的部长戈培尔 (Goebbels) 谴责这幅画是“对我们负伤英雄的一种恶意和不道德的攻击”,后来它可能被毁掉了。《玩斯卡特牌的人》逃过了盟军对德累斯顿的狂轰滥炸,迪克斯的医生于 1959 年将其买下。1995 年这幅杰作由德国政府购藏。



1920年 画布油画和拼贴画 110×87 厘米 (43×34) 英寸 柏林国家美术馆 (Nationalgalerie, Berlin)

《世界的诞生》(The Birth of the World)

胡安·米罗 (Joan Miró) 1893 年生于巴塞罗那, 1983 年卒于马略卡岛的帕尔马 (Palma de Majorca)

1925 年米罗创作的《世界的诞生》标志着超现实主义最具创造性的时刻。这一年他宣布“正式”效忠安德列·布雷东的团体, 并为超现实主义在巴黎皮埃尔画廊 (Galerie Pierre) 的首展捐献了部分油画。正是米罗 1924 年至 1925 年的那些作品和马克斯·恩斯特 (Max Ernst, 1891—1976) 的拼贴画及油画最终使布雷东相信: 超现实主义的理想既能通过文学也能通过绘画体现。布雷东写道: “米罗可能是我们所有画家当中最彻底的超现实主义者。”在 1924 年的超现实主义第一份宣言中, 布雷东明确指出, 他们旨在融合绘画和诗文, 梦想和现实, 并由偶然性和不被意识控制的思想来指导。当然, 《世界的诞生》最好地实现了宣言中所表达的愿望。

1920 年, 米罗从故乡巴塞罗那搬到巴黎, 在布洛梅 (Blomet) 大街租了一间画室, 他自此结交了一些超现实主义作家。他隔壁住的就是画家、雕塑家兼作家, 超现实主义早期代表人物安德列·马森 (André Masson, 1896—1987)。这些画室在超现实主义运动中的作用如同“浣衣舫” (Bateau-Lavoir) 15 年前在立体派绘画发展中的作用一样。那时, 毕加索曾与作家马克斯·雅各布 (Max Jacob) 和安德列·萨尔门 (André Salmon) 比邻而居。马森把米罗带进了画家、诗人和知识分子的圈子里——这个圈子包括罗伯特·代斯诺斯 (Robert Desnos)、安东尼·阿尔托 (Antonin Artaud) 和米歇尔·莱里斯 (Michel Leiris) ——他们都与布雷东交往密切。画家让·阿尔普 (Jean Arp, 1887—1966)、伊夫·坦基 (Yves Tanguy, 1900—1955) 和恩斯特也时常光顾布洛梅画室, 不久, 米罗便看到了乔治·德·希里科以及保罗·克利 (Paul Klee, 1879—1940) 的作品。

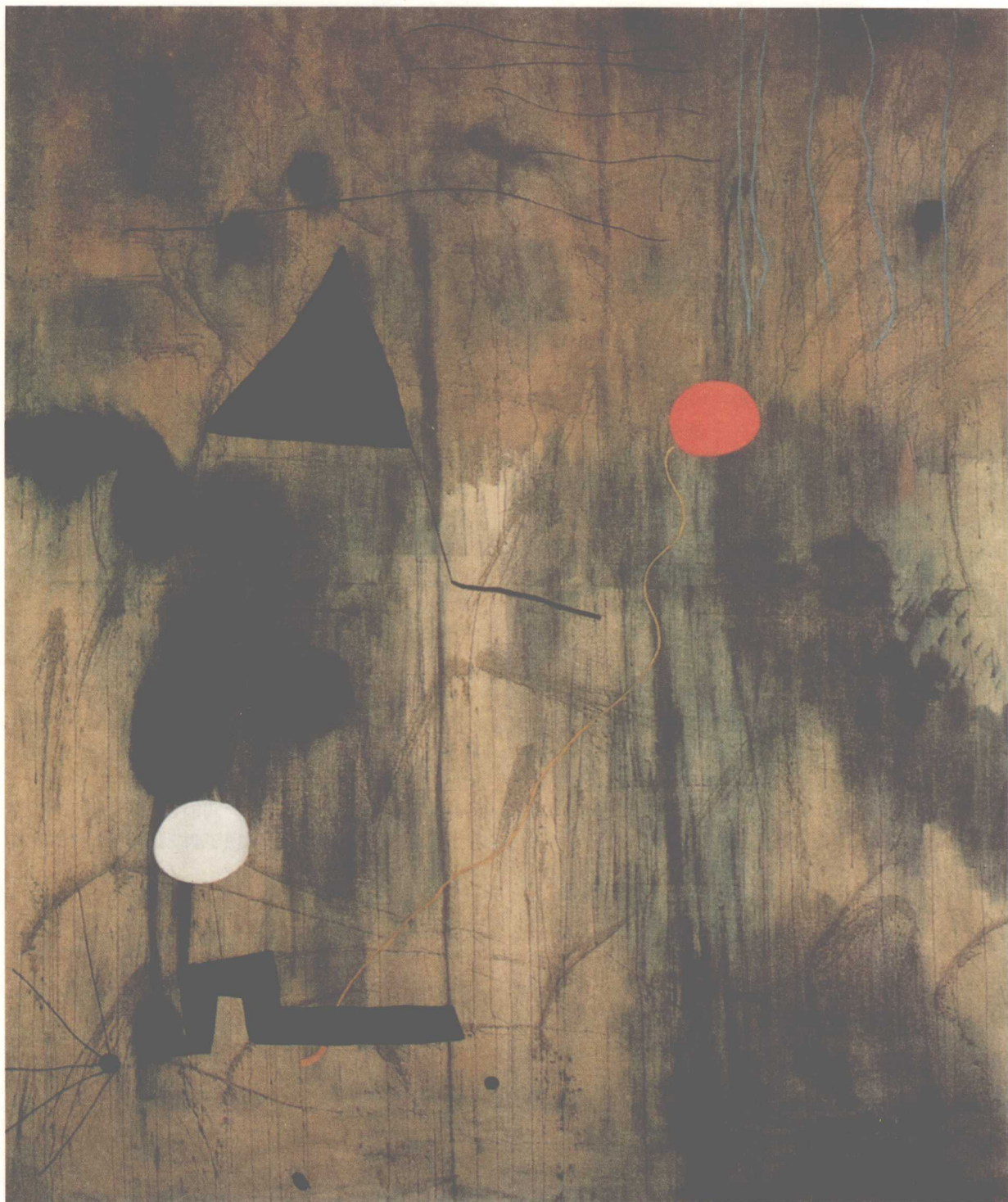
米罗的绘画从早期的现实主义转向《世界的诞生》中更自由、更具实验性的抽象风格, 毫无疑问这与他接触到克利和马森的作品不无关系。克利创造性地兼合了抽象和比喻的形式; 马森则一贯坚持无意识的绘画和制图实验。在《世界的诞生》里,

米罗随意地把淡淡的液体颜料泼洒在画布上, 然后用抹布吸干。他采用了即席创作与严格限制笔法相结合的手法, 间或还有不假思索的描绘。

米罗后来将这幅作品称作“一种创世纪”, 它通过展示宇宙万物诞生时的形象暗示创世行为, 是以此为主题的为数不多的超现实主义作品之一。从画布的空白处开始, 米罗用倾洒颜料后留下的污渍和斑点预示混沌状态。这些随意的构图暗示了其他的形状和形式: “左上方一大片黑渍似乎需要再大些”, 米罗陈述道, “我就把它变得更大并用不透明的黑色涂料仔细描绘。它变成了一个三角形, 我在它后面加了一个尾巴, 它也许是一只小鸟。”他认为需要强调一下红色来平衡黑色, 于是加入了一个细心描绘过的红色圆圈, 边上缀着黄色的流线, 他后来将其定义为一颗流星。左下方的那个白色圆盘像一颗附着在黑色身体上的头, 这是米罗最后加上的一部分。尖尖的、长长的“男性”身体与蜘蛛状的黑色星星相遇暗示怀孕的瞬间, 黑色的星星在米罗的许多画作中出现过, 用来指代女性形象。

《世界的诞生》被认为是米罗最富诗意的作品之一。1929 年, 作家莱里斯在超现实主义杂志《文件》(Documents) 的一篇文章中提到米罗的作品时, 脑海中显然浮现着这幅画作。他写道, 米罗那“宽大的画布, 似乎是被弄脏的而不是画出来的: 令人不安, 像一座废弃的大楼; 使人心动, 像一面褪色的墙壁, 贴满了年代久远、色彩斑斓的海报, 几百年的细雨镌刻了神秘的诗句, 长长的污渍是暧昧的形式; 飘忽不定, 像被不断改变方向的河流冲出的无垠的河滩, 听从风雨变化的安排。”

尽管《世界的诞生》现在被认为是早期超现实主义的杰作, 但 1927 年被比利时私人收藏家收藏后, 直到 1968 年在现代艺术博物馆的“达达、超现实主义及其遗产”画展上展出, 这期间就只有 1956 年展出过一次。这幅作品被公认为抽象表现主义的先驱, 1972 年被现代艺术博物馆购得并永久收藏。



1925年 画布油画 251×200 厘米 (99×79 英寸) 纽约现代艺术博物馆

《广场蒂勒女孩的舞蹈》(The Plaza Tiller Girls)

沃尔特·西克尔特 (Walter Sickert) 1860 年生于慕尼黑, 1942 年卒于巴斯姆顿 (Bathampton)

在 20 世纪先锋派运动如火如荼进行的时候, 一个与欧洲具象派画风紧密相连的艺术潜流开始迅速发展。虽然欧洲大陆涌现了一批这一潮流的代表人物——如德国画家洛维斯·科林斯 (Lovis Corinth, 1858—1925) 和法国画家巴尔蒂斯 (Balthus, 生于 1908 年), 但是 20 世纪具象派画家中最具影响力的画家——包括沃尔特·西克尔特、戴维·邦伯格 (David Bomberg, 1890—1957) 以及弗朗西斯·培根 (Francis Bacon) ——都来自英国。20 世纪初期, 西克爾特的作品受到欧洲同行诸多质疑, 但他却坚持原则、不为所动。

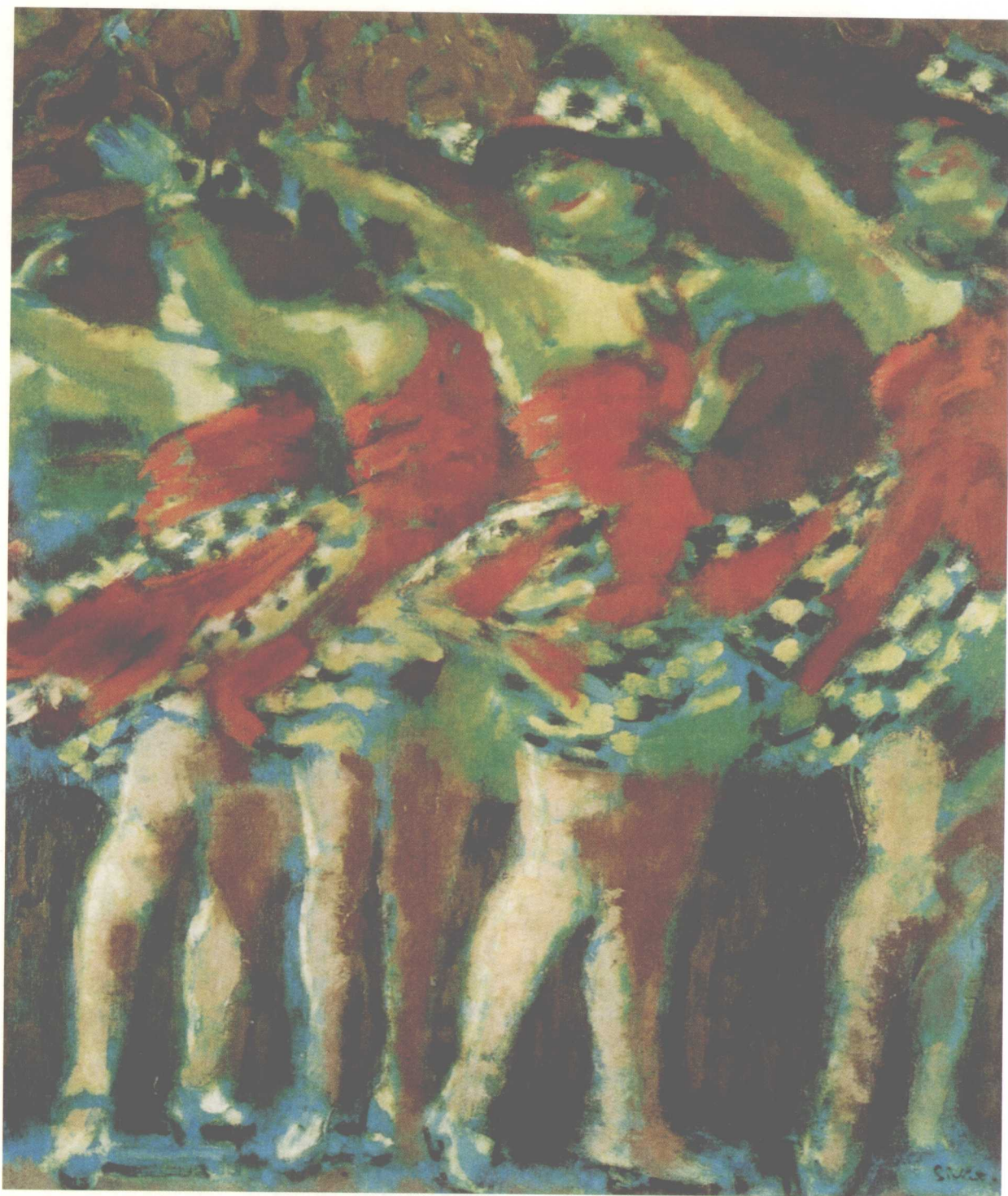
纵观西克尔特漫长的艺术生涯, 他作品的主题大都取材于剧院或者音乐大厅。在成为职业画家之前, 他在英国一个保留剧目轮演剧团作过短期演员, 而且一直迷恋他演出过的舞台。虽然法国绘画的一些相似的场景影响着西克爾特的创作——尤其是法国画家德加的作品——但其作品的主题仍具有明显的个人风格, 比如 20 世纪 80 和 90 年代创作的伦敦东区的音乐厅。西克爾特早期的作品同时收入了演出场面和观众, 这些观众的身子探出华美的镀金石膏包厢, 一心只为能够更好地看到画面外的舞台。这一主题成了一种思考绘画创作本身所蕴涵哲理的方法: 通过让我们意识到我们看戏的举动并吸引我们注意舞台的编排, 西克爾特在他写实绘画中向我们展示了其独具匠心的设计。尽管人物处在画面的中心, 而且总给人一种经历了明显而独特体验的感觉, 但作品不过是画家的“创作”而已。西克爾特后期的创作几乎都取材于照片而不是从主题着手, 他常常引用德加的一句名言: “你不过是把虚假融入了真实的印象中罢了。”并且还加上自己的理解: “绘画, 是一门艺术 (art), 也就是说人为创造 (artificial) 的罢了。”

同德加、莫奈、博纳尔和科林斯一样, 西克爾特也是一位具有 19 世纪绘画特征的画家, 他晚期的作品为现实主义提供了耳目一新的评价。尽管

他二三十年代的作品在当时大获成功, 在他去世后却被视为对前人的一味模仿而备受冷落。西克爾特利用照片为基础进行创作, 他雇佣画室助手将整理好的构图绘制在画布上 (他常在完成品上留下明显的“机械”转换的痕迹)。他的作品豪放粗糙, 极端的戏剧性画面和僵硬的造型在同一幅作品中共存, 这一切都很难符合现代主义者的审美标准。直到 1918 年西克爾特后期的作品在伦敦海沃德美术馆 (Hayward Gallery) 展出后, 一些评论家才开始认可其晚期作品的趣味性和重要意义。

《广场蒂勒女孩的舞蹈》描绘了一个时尚的卡巴莱 (cabaret) 歌舞团演出的场面, 这幅画是此次展出的作品中最令人难忘的作品之一。20 世纪 20 年代, 西克爾特经常带着他的摄影师出入剧院, 并搜集能够“抓住”他创作主题的照片和剪报。那些舞者的特写镜头, 瞬间定格的夸张的姿态, 毫无疑问来自拍摄的照片, 他艺术性地加强了画面的表现力和冲击效果。在西克爾特看来, 照片允许他用必要的、集中的形式观察某一场景, 从而表现出引人注目视觉要素和出人意料的抽象效果。这样, 面部和身体的细节就被图案的色调和色彩同化了。色调底色复原了原始照片, 同时, 强有力的笔触体现了鲜艳欢快的色彩, 再现了舞动的旋律和舞者的衣袂翩然。

西克爾特似乎沉浸于舞台的魅力和“另类”之中, 而且舞者姿态的重复和视觉上的模糊强调了画面的距离。丰富多彩的颜色和形式与不温不火的原始照片基本吻合, 因此, 艺术的自由表现和客观真实奇妙地结合在一起。西克爾特晚期的作品同照片的对话——如这幅《广场蒂勒女孩的舞蹈》——与他对玄妙时空的深入思考不无关系。当模糊的影像给了我们瞬间存在的真实感受的时候, 舞者凝固的舞姿便停留在了那一秒, 提炼出人生戏剧中不朽的诗篇。



1928年 画布油画 76×63 厘米 (30×25 英寸) 私人收藏

《浴盆中的裸女》(Nude in the Bath)

皮埃尔·博纳尔(Pierre Bonnard) 1867年生于玫瑰泉(Fontenay-aux-Roses), 1947年卒于勒卡内(Le Cannet)

皮埃尔·博纳尔的第一幅浴盆中的裸女画作可追溯到1925年,也正是在那一年,他终于和相知多年的情妇玛莎·苏朗诗(Marthe Solange)共结连理,此后他们便一直定居在法国南部。作为纳比派的成员(该协会成员均推崇高更作品对色彩与形式的着力运用),他在世纪之交开创了一种诗一般的意象风格,这种风格形式比先前更强调画面的装饰作用。像西克尔特一样,随着时间的推移,博纳尔逐渐另辟蹊径,创造性地把记忆和梦境体现在作品中,而二者本身又融合了对生命的颂扬和声色的愉悦。1936年至1945年间,博纳尔晚期创作的三幅浴盆中的裸女画堪称其巅峰之作,作品综合体现了他先前所有的思虑,激起了人们对美的珍惜和留恋之情。

从1927年到1936年,人们从他的日记中发现了20余幅有关浴盆裸女的铅笔素描。在这段时期,他的妻子玛莎忍受着某种呼吸道疾病的困扰,每天不得不长时间进行疗养。博纳尔开始创作《浴盆中的裸女》时(他晚期作品中的第一幅),玛莎已经五十多岁了,但在画中,她在泛着微光的浴盆里的纤长身姿却犹如少女一般。当然,这并非现实的写照,而是定格在画家脑海中妻子20来岁时的样子,一如他们初次相逢时的模样。如西克尔特一般,博纳尔也总能意识到“谎言与真相间的微妙的平衡”,这一点他小心翼翼地体现在作品中。

在他的沐浴场景的习作中,博纳尔通常给画加上镜框,以便观者清楚地觉得画面就是现实的反映。正是这些镜框精简平整了画家繁杂的视觉,就像西克尔特把相片用到绘画里的作用类似。在《浴盆中的裸女》中,瓷砖和水面折射出闪闪的金光和紫色光线,画面看上去有种瞬息万变的感觉,裸体就像飘忽于存在与虚无之间,捉摸不定。“在法国南部的光线中,一切变得清清楚楚,画面因色彩而颤动。”博纳尔陈述道:“在绘画中加强色度,这

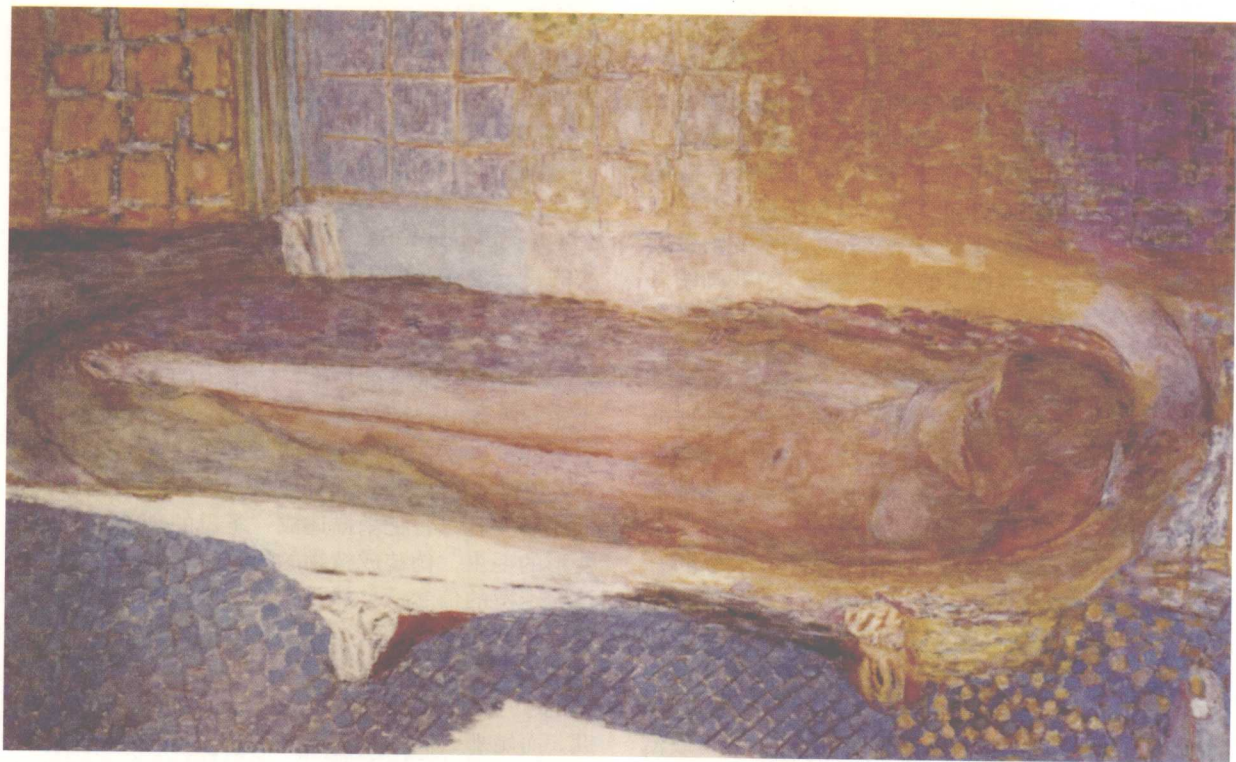
一点是完全必要的。早期意大利人便意识到这一点,他们从诸如天青石、黄金、胭脂红等宝物中提取红色以及最炽烈的蓝色颜料。”

实际上,当我们注视《浴盆中的裸女》那宝石般亮丽的光泽时,脑海立即浮现出早期基督教堂中的镶嵌画以及古埃及的坟墓。博纳尔所用的颜料有着水彩的清晰度和光亮度。画面的透明加上微光的眩目效果,使得原本平淡无奇的日常浴室升华为一个空中楼阁般的虚幻平面上来。在这样的气氛下,白色瓷制浴盆似乎呈现出精美石棺的外形,幽灵般飘飘然的裸体如此放松随意,甚至显得毫无生气。死一般的肃静从布景中弥漫而出,仿佛玛莎那美丽少妇的形象已然深深铭刻在画家记忆的深处。

这一作品体现了一次非凡的力量之旅,花费了博纳尔六个多月的心血,他写道:“我将不会再次涉足这一费心费力的主题,我甚至不能把我所看到的描绘出来。”但事实上,众所周知,博纳尔曾两次再度涉及了这一主题。他从普蒂帕莱美术馆借出了《浴盆中的裸女》(此馆1936年曾收藏这幅作品),作为再次描绘这一场景的参考。《浴盆中的裸女》传达了博纳尔对美的颂扬以及他对好景不常在、欢乐转瞬即逝的哀怨之情,这比他的其他作品来无疑又深刻了许多。

当画商皮埃尔·罗布(Pierre Loeb)在当代艺术展上看到《浴盆中的裸女》时,他写下如下印象:

“从表现手法和时代背景看,你会觉得这幅画是个彻底的门外汉所作。但若换个角度,再进一步思考,你会发现竟有某种本质的东西,这种东西任何人都不能完全回避。而博纳尔——我所说的是他最后的几幅作品——却独树一帜地实现了这一演变……先锋派艺术,”罗布继续道:“并不总在我们想要发现的地方出现……我终于认识到,博纳尔才是完全完全反映出其时代的唯一画家。”



1936年 画布油画 93×147厘米(37×58英寸) 巴黎普蒂帕莱博物馆

《乳母与我，或称我吮奶》（*My Nurse and I, or I Suckle*）

弗丽达·卡罗（Frida Kahlo） 1907年生于科瑶坎（Coyoacán），1954年卒于墨西哥城

1939年，弗丽达·卡罗在巴黎举办首次个展，安德烈·布雷东赞扬她为“超现实主义女性”的化身，称她那承受伤痛的身体（1925年的一场交通事故造成卡罗身体部分残疾）实际上是对“颤动之美”

（la beauté convulsive）的最好诠释。尽管常被称为超现实主义者，卡罗却觉得自己与超现实主义运动毫无瓜葛，并批评超现实主义者对艺术的消极理解。她的作品源于她深层的个人需求。“我画的是自己的现实状况”，她阐述道：“我只知道我必须画，而且直接画下从我的脑子里闪过的东西，不做其他考虑。”毫无疑问，卡罗的这种“必须要画”的冲动激发了20世纪艺术最富创见性和戏剧性的想象。她的画可称得上是图画自传，她短暂的一生中所创作的众多的自画像都是她自己身体和精神世界的深切体现。

1925年的那次意外事故对弗丽达·卡罗的脊椎和骨盆造成了永久的伤害，她失去了生育能力。康复过程中，卡罗在医院开始绘画。三年后，她与墨西哥壁画家迪亚哥·里维拉（Diego Rivera，1886—1957）开始了一段被大肆渲染的、轰轰烈烈的爱情，并在一生中两度嫁给他。尽管二人在政治上持相同的左翼观点，他们在美学上的目标却相去甚远。里维拉坚持公众艺术，而卡罗从父亲那里继承了德国背景，从老卢卡斯·克拉纳赫（Lucas Cranach the Elder，1472—1553）和丢勒那里获得灵感，用洁净的上好黑貂皮刷子作画并将全部精力放在小幅的、具有强烈个人色彩的绘画上。

里维拉和卡罗都被墨西哥的文化底蕴深深吸引，对前哥伦布时期的艺术（Pre-Columbian art）有着炽热的感情。《乳母与我》在一定程度上是忠实墨西哥文化的宣言，这种文化作为古代遗产将会一代代传承下去。1937年，弗丽达不幸流产，这是让她的成人时期充满痛楚的多次流产或引产之一，也导致了她在后来的一系列作品中把对孩子的渴望与其对自己童年的怀恋结合起来。在《乳母与

我》中，她把自己想象成长着成人面孔的婴儿，正在乳母怀中吮奶。这位乳母象征着墨西哥人的印第安祖先。卡罗非常强调魔法和仪式的作用、繁衍生息的意义以及宇宙观念和生物力量的共同作用。

乳母形象的灵感来源于奥尔梅克（Olmec）石雕那仪式般的庄严感，尤其是一座名为《利马斯之主》（*Señor de las Limas*）的雕像，这尊雕像描绘的是一个在一名男子怀抱中的长着成人面孔的婴儿。卡罗将这一雕像女性化，并参照了哈利斯科时期（Jalisco，约公元前100—250）的陶塑，陶塑描绘了一个正在哺乳的母亲，用植物的叶脉表现乳房中正在分泌乳汁的导管和腺体。在《乳母与我》中，乳母的乳房又一次使用了这一形式，人物后面奶白色的叶子，流出的乳汁犹如天空的泪滴，因为卡罗的印第安乳母曾把雨描述成“圣母的乳汁”。正在变形的毛虫，伪装成植物的螳螂，这些细节都在传达着卡罗的信念：自然万物的方方面面和她身处其中的感受是息息相关、密不可分的。

卡罗把乳母的脸画成了面具，因为她记不清她的样子了，她说：“我看上去是那么小的小女孩儿，而她那么健壮，充满了神意，让我昏昏欲睡。”乳母抚慰、滋养着弗丽达，可她的面孔却呈现出令人生畏的特奥蒂瓦坎（Teotihuacan）的殡葬面具形式，让人们想起过去墨西哥祭奠仪式的野蛮。因为喝了乳母“神佑的乳汁”，画家获知了自己的命运：她将成为献祭的牺牲品。这个场面让人联想到基督教中仁慈的圣母玛利亚（*Madonna Caritàs*）和圣母怜子（*pietà*）的形象。

弗丽达·卡罗通过高度浓缩且富于创造的形象传达了有关个体和宇宙的意义。《乳母与我》可以解读为双重自画像，因为画中的乳母有着卡罗的黑发和她那极具特色的在前额连成一线的浓眉。她的墨西哥祖先被描绘成生命的支柱；但这一形象也唤起了欲望和死亡的双重力量，给人类的生命赋予了勃勃生机。



1937年 画布油画 30×35厘米(12×14英寸) 墨西哥多洛雷斯·奥尔梅多·帕蒂诺收藏(Collection of Dolores Olmedo Patino, Mexico)

《启程》(Departure)

马克斯·贝克曼(Max Beckmann) 1884年生于莱比锡,1950年卒于纽约

《启程》是马克斯·贝克曼在1932年到1950年创作的九幅三联画中的第一幅。这些三联画是他对现代人生存状况的最雄辩、最复杂的描绘。和奥托·迪克斯一样,作为新客观主义(Neue Sachlichkeit)的主要倡导者之一,贝克曼在20世纪20年代崭露头角。这是一场德国的文学艺术运动,它寻求一种对严酷现实冷静评价的方式来代替抒发强烈感情的表现主义。但他本人却一直游离于那个时代的主流运动之外。出于某种原因,贝克曼视毕加索为唯一的劲敌,他后期充满活力的不朽作品在某种程度上也归功于他对毕加索新古典主义作品的研究。与同时代的画家相比,贝克曼的作品更多地将对心智的理解、哲学的洞察和对声色的敏锐意识结合起来。在当时的现实主义画家中,也只有他把描绘人们的精神状态视为己任。

和迪克斯如出一辙,贝克曼的一战经历彻底改变了他的一生。在部队当医务兵的他目睹了许多血腥场面,后来得了神经衰弱。他试图用诺斯替教(Gnosticism)、佛教、犹太喀巴拉教(Kabbala)的神秘教义以及叔本华的悲观主义哲学解释战争的邪恶。贝克曼深受诺斯替教世界观的影响,认为邪恶造物主创造出世界作为人类灵魂的牢房。根据这个教义,个人必须努力奋斗,从而返回最初的纯真状态,进入善的领域、光的国度,摆脱物质的束缚。

毫无疑问,20世纪30年代初希特勒国家社会主义在德国的兴起坚定了贝克曼认为邪恶是不可避免的以及人的命运是悲惨的悲观信念。贝克曼在希特勒新政权下备受迫害,1933年他失去了在法兰克福的教师职业,目睹了柏林国家美术馆旁一家忠实他作品的画廊的关闭。1937年,他的许多版画、水粉画作品被查封,12幅画在慕尼黑的“堕落艺术展”上展出。希特勒在德国艺术之家(Haus der deutschen Kunst)开幕式讲话的第二天,贝克曼逃往阿姆斯特丹。荷兰十年的漂泊生活之后,他接受

了美国的一份教师职位。二战结束时,他拒绝返回德国。

这些事件对贝克曼的伤害深刻地体现在《启程》上。贝克曼选择了中世纪和文艺复兴时期祭坛画中常用的史诗形式的三联画,把人类灵魂和物质世界之间的矛盾冲突戏剧化,从而在作品中表达善与恶的鲜明对比。左右两联中幽闭的空间让人联想到哥特式祭坛画的侧翼。确实,《启程》中无情展现的苦难画面不禁让人回忆起贝克曼早期的“哥特式”作品《夜晚》(*The Night*, 1918—1919, 德国杜塞尔多夫市北莱茵—威斯特法伦州艺术博物馆)和《狂欢节》(*Carnival*, 1920, 泰特美术馆),在这两幅画中,他清楚地表达了单个灵魂与邪恶力量残酷斗争的观点。小酒店和集市的隐喻作为人类生存策略的象征走入贝克曼的早期艺术作品,同时面具也频频出现在他的作品里,看似荒谬,实则揭示了那些刻意隐藏的东西。

1932年贝克曼在法兰克福开始创作《启程》。他先创作左右两联,没有画草图,而是在画布上直接创作。左右联揭示了囿于物质世界的人们一贯的残酷和过度的纵欲,与中联宏伟的形式和明亮的色彩形成强烈的对比。《启程》描述了国王和王后带着他们的孩子,在一个带面具的侍卫的护送下,开始一段辉煌的航程的故事。在贝克曼的作品里通常象征精神自由的大海一直伸向地平线。20世纪30年代早期,贝克曼迷上了希腊、印度及北欧的神话并自由创作包含着世界宗教中共有主题和象征的三联画。比如,右联中的鱼让人联想到犹太教富饶的象征,而它出现在中联时又代表基督教的救赎。贝克曼痴迷于这种象征的多重含义,并运用永恒的神话故事来暗示多层次的现实世界。在这个世界里,他把个人经历与历史事实和神秘真理融为一体来讲述人类的命运故事。



1932—1935 年 画布油画 中联 215×115 厘米 (85×45 英寸) 左右联 215×100 厘米 (85×39 英寸) 纽约现代艺术博物馆

第十章 二十世纪晚期

1950—2000年 马尔科·利文斯通 (Marco Livingstone)

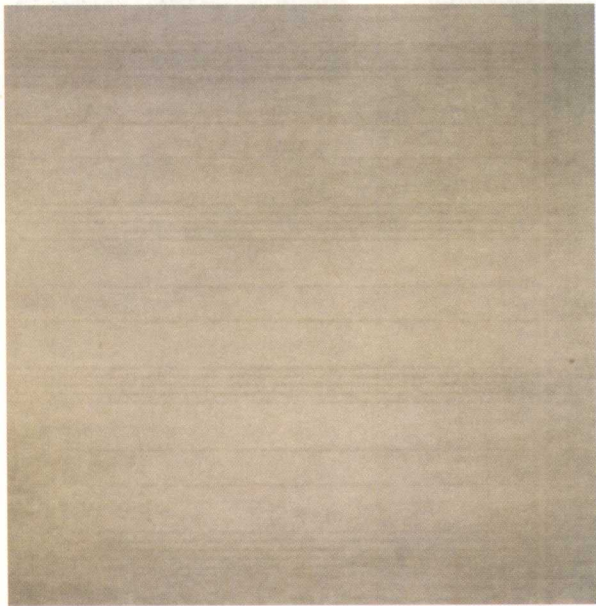
20世纪上半叶，先锋派运动的快速传承担负起愈加紧迫的使命。每一种新风格、新方法、新手段，都把矛头直指权威并拒绝其他形式。

20世纪40年代后期和50年代，抽象的主观形式，尤其是美国的抽象表现主义和欧洲的不定形艺术 (Art Informel) 作为西方艺术最激进的形式而备受推崇。但是到了20世纪60年代，他们的创作前提受到了欧普艺术 (Op art)、极简派 (Minimalism) 艺术等“更酷”的抽象主义以及死灰复燃的具象艺术，特别是波普艺术 (Pop art) 的质疑。波普艺术用公共语言取代私人语言，以浅文化意旨代替对崇高艺术的渴望，用明显不显示身份的画面来取代突出个人的手绘作品。人们一直将现

代艺术家视作英雄，对其事迹也奉为神话，但波普艺术对这种神话长久以来形成的权威观点提出了挑战。

艺术运动如时装界的轮回一般，也以越来越快的速度取代彼此，这与商业网络的稳固发展以及愈发投机、膨胀的艺术市场有很大的关系。人们急不可耐地寻求着，希望第一个发现“下一个大热门”，博物馆、艺术评论家和收藏家也成为其中的一分子。抽象表现主义画家被全面接受的时候早已步入中年；相比之下，贾斯珀·约翰斯 (Jasper Johns) 成名时还不到而立之年，他的一夜成名创立了一种模式：艺术家的功成名就越来越早。随着为鼓励激进创新而颁发的奖金以及各式资金奖励的节节攀高，仅仅反对一种主流态度或风格已经远远不够了。新的艺术形式开始质疑将实实在在的物体作为确定艺术品这一概念。时至20世纪60年代末，表演艺术、活动艺术、概念艺术、大地艺术、装置艺术以及视像艺术统统向绘画和雕塑的恒久权威发起挑战，人们试图用更多的临时形式将时间概念和短暂效用容纳在内，作为审美体验必不可少的先决条件。摄影——一个多世纪以来一直处于附庸地位并主要用于记录事实——不仅作为一种颇具影响力的形式，而且作为独立的主流媒体也在这一时期豁然崛起。

回想起来，把艺术的演化看做是线性序列甚至是辩证对立的回应似乎不再站得住脚。新的发展遵循周期性的规律，例如，80年代初的一场有关



阿格尼丝·马丁 (Agnes Martin) 细腻的网络线条，如《无题2号》 (Untitled #2, 1977年)，唤起人们对风景画中光影的深切感觉。

绘画的声势浩大的运动不但极富表现力，而且喻意丰富。此外，我们已经清楚地看到，每种新艺术不仅能够生存，甚至可以在被当做昨日黄花摒弃一旁之后东山再起；相互矛盾的方法和形式可以共存并找到各自的拥趸。许多博物馆也开始意识到这种变化，永久收藏品又重新展出，其目的不是展现各种艺术运动的来龙去脉，而是以这种形式来表现不同艺术道路和另类观点的不可预知性。认为伟大的艺术产生于巴黎、纽约等大艺术中心的观点也已站不住脚：一些杰出艺术家的声音来自边缘地带，而不是权威中心。自 20 世纪 80 年代以来，女性艺术家在历史上第一次与她们的男性同行平起平坐。黑人、同性恋者和来自发展中国家的艺术家们也让人感觉到他们决非平庸之辈，他们表现出各自不同的体验。这一时期，多元化成为典范并改变了长期以来的唯一性，人们很难用客观的眼光来证实某一趋势能够主导这一时期。尽管先锋派运动和现代主义已宣告死亡，但是现在关于“前沿”艺术的探讨表明，也许发生变化的只是术语而已，新的发展将继续以狂热的速度进行下去。

本章精选出的这 15 幅作品仅是这半个多世纪



杰克逊·波洛克的“滴画”是抽象表现主义最极端的体现。《薰衣草雾：1号》（*Lavender Mist: Number 1*, 1950）

艺术创作的冰山一角。本章对英国艺术家施以浓墨重彩，但笔者并无致歉之意，因为我对他们的作品有一种特殊的情愫，此外，他们对战后艺术的贡献直到现在才开始被更广泛地认同。本书后面的内容对绘画作品更为侧重，并非出于对新媒介重要性的贬抑，而是出于我对绘画艺术的深切信任。我相信绘画一如既往，能够有效地满足任何艺术品的最终目的，即尽可能如实有力地将人们的体验表现出来。

《头像Ⅱ》(Head II)

弗朗西斯·培根(Francis Bacon) 1909年生于都柏林,1992年卒于马德里

艺术创作在第二次世界大战期间并未完全止步不前,虽然如此,但六年的惨境和难以置信、惨无人道的大屠杀给艺术家的心里仍投下了阴影。直至战事结束、阴影渐渐散去之后,他们才试图传达宽慰和迷茫、哀痛与落寞的矛盾心情。战后的巴黎在20世纪40年代末仍是国际艺术中心,对许多身处其中的艺术家来说,一种强调无意义宇宙中孤立个人的存在主义观点似乎是当时唯一可能的反应。但是,此时却是一位之前默默无闻的英国画家——弗朗西斯·培根——向20世纪绘画艺术发出了最强有力的痛苦呐喊,确立了人类在绝望处境中表达内心冲突的方式。培根出生在爱尔兰,父母都是英格兰人,他16岁时离开爱尔兰,青年时期四处游历,20世纪20年代末开始从事绘画和家具设计,但他从未接受过任何正规的培训。培根的作品《以受难架下人物为题的三习作》(*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944, 伦敦泰特美术馆)标志着他成长为一名真正的艺术家。他有不少作品是从基督教最感性的题材中获取意象并从欧洲伟大的传统宗教艺术中撷取三联画布局的,而这幅作品是其中第一幅。这幅画中受伤且几乎没有入形的主角的灵感来自埃斯库罗斯(Aeschylus)《奥瑞斯忒亚》(*Oresteia*)三部曲中的被复仇女神追杀的奥瑞提斯(Orestes),无头无四肢的裸露身躯,极度伸长的脖子,暴露的牙齿,洞穴般张着的嘴,似乎发出骇人的尖叫,展现了一幅恐怖兽性的画面,整个场景处于荒芜的、空洞的橙色背景中。

培根并非教徒,但他毫不犹豫地以基督教艺术肖像画法为依托,因为基督教艺术提供了一种共同基础之上的理解和业已存在的框架,通过这些可以将人的生命和死亡的戏剧表现到极致。1949年,培根完成了他多年来断断续续创作的教皇系列肖像画的第一幅,他的灵感来自一幅他本人并没有亲见的教皇官方肖像画的复制品:委拉斯凯兹的《教皇英诺森十世》(*Pope Innocent X*, 1665, 罗马多利

亚潘菲利美术馆[Galleria Doria-Pamphili])。20世纪60年代初,培根开始为他认识的人画肖像,虽然在50年代早期青睐于描绘高高在上的掌权者和身着职业装的匿名男子,他仍偏好根据照片作画,因为照片为他提供了一种客观的不受影响的视角。虽然他从未全身心致力于油画创作,但作为一名艺术家,其现代性离不开他对照相机的依赖。他并未试图效仿文艺复兴诸杰的笔法,也未仅仅客观地模仿他所观察的人物的外观形态,而是以油彩为原料挑战自我,以创作出具有个人特点的画作,仿佛他是第一个发现油彩在描绘他人人物形象的可能性的

人。从60年代初直到去世,培根逐渐依托自己的探索,以特定的模式和程序进行创作。那些将颜料涂抹,甚至甩洒在画布上的技巧令人激动而刺激,就像他曾经沉迷其中的赌博一样,这些技巧最终成为他绘画创作的第二天性。这些被同时代画家R·B·基塔伊(R. B. Kitaj, 生于1932年)誉为“崇高的绘画诡计”的方法,有时似乎已经变成它们自身的目的,成为每幅画中以确立他身份的不容置疑的方法。然而,培根从未在他所谓的“在神经系统上直接绘画”上迷失方向。其绘画技巧的效果——同时体现在视觉、神经、内心和感情等方面——强烈地体现在《头像Ⅱ》这幅早期小型绘画中。《头像Ⅱ》突出描绘了一张脱离躯体的嘴巴,在涂了厚厚颜料的幕布前痛苦地张开着。这幅画构思了大约四个多月,现在仍被认为是整个20世纪具有永久魅力的画作中最感染人的一幅。和培根的其他作品一样,《头像Ⅱ》在概念上的主观创造力及其外在特性难以让人直接模仿。毫无疑问,虽然培根没有创立一个新的流派,但是他树立了一个直至世纪末仍有影响力的典范。他那将题材凝练成令人难忘的浓缩影像的能力,以及那赋予无声颜料以生动声音的能力,超越了也许自毕加索以来的任何画家,也向后人证明绘画艺术的极限远未到达。



1949年 画布油画 80×64厘米 (31×25英寸) 贝尔法斯特阿尔斯特博物馆 (Ulster Museum, Belfast)

《哈瓦那郊外》(Suburb in Havana)

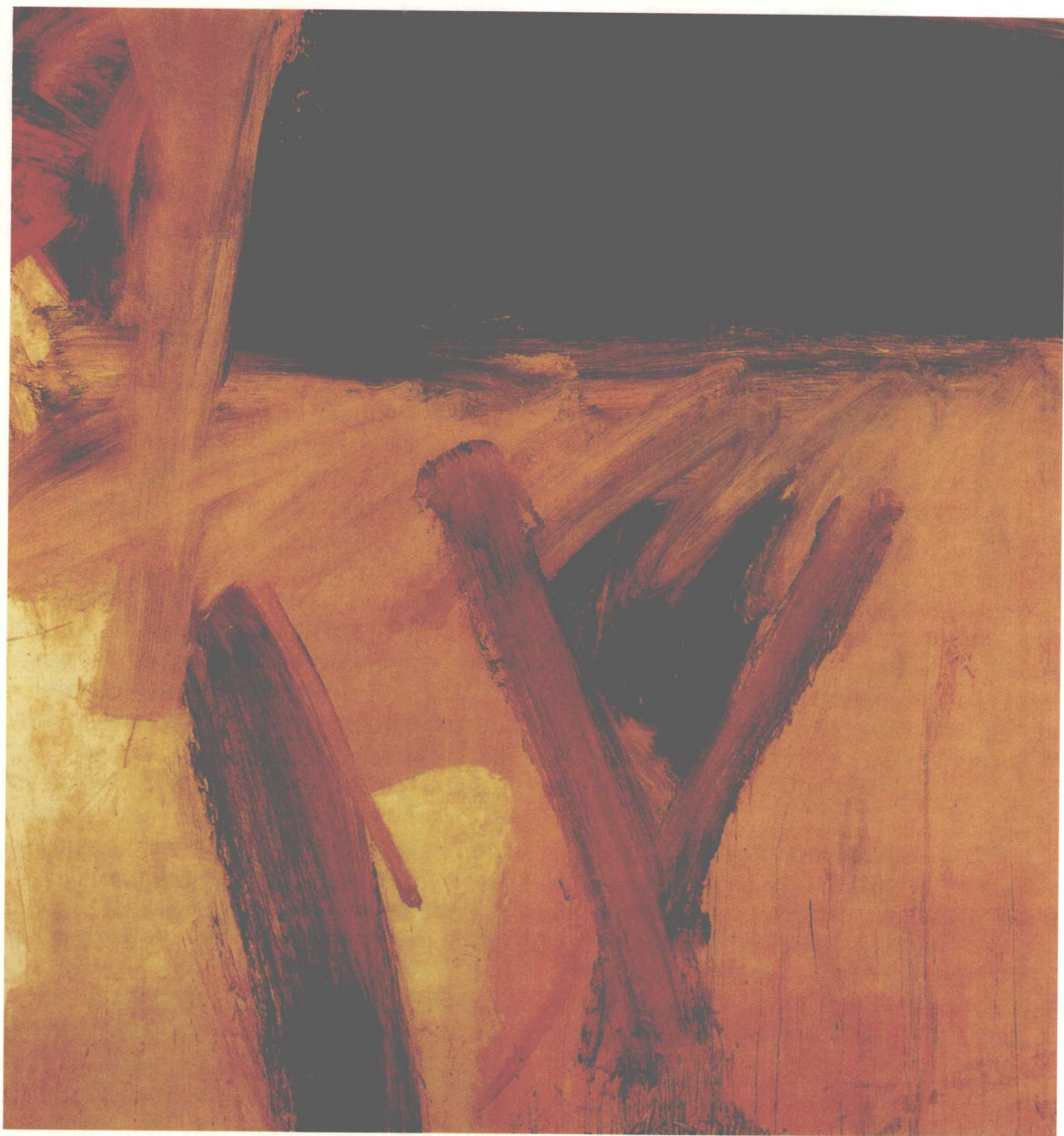
威廉·德·库宁(Willem de Kooning) 1904年生于鹿特丹,1997年卒于纽约

20世纪40年代和50年代的美国抽象表现主义艺术家与其他时期艺术家的风格迥然不同,他们为欧洲的现代主义艺术做出了贡献,堪称第一批完全激进的、站在国际艺术发展前沿的人。他们的作品清晰地烙上了超现实主义的印记,抽象表现主义崇尚表意上的自由、对传统的颠覆以及对创作活动本身的重视。纽约代替了巴黎成为当时的艺术之都,并且确立了一种对后来的绘画有很大影响的标准。

生于荷兰的威廉·德·库宁作为新一代移民于1926年定居美国,当时他还是个年轻小伙。此前他曾在鹿特丹、布鲁塞尔和安特卫普进行过比较传统的绘画理论学习。德·库宁还无法被确切称作除旧立新的抽象表现主义艺术家,这尤其是因为他一生中都没有脱离具象的表现手法。杰克逊·波洛克(1912—1956)在20世纪40年代末到50年代创作的“滴画”以其优美的、富有冲击力的线条迷乱地交织在一起所产生的跃动韵律而著称,也正是这种将一束束线条贯穿整幅画面的表达方式更加彻底地打破了作画的空间,而不仅仅局限于画架之上;借助地心引力,液体颜料被滴在或泼在一张铺在地板上的宽大平坦的画布上,画家称他自己的情感就蕴含其中。巴尼特·纽曼(Barnett Newman, 1905—1970)——一位最不具“表现主义”特点的艺术家——将他的美学观念引申为一种同样极端的结论,即以细纹或拉链式的对比色条来打破一个由单色构成的巨大表面,意味着一缕缕光线照射到另外一个无止境的空间里;他也喜欢非同寻常的大比例画幅,鼓励观众将画布视作一个与现实世界完全不同的自有环境而进行体验。和纽曼一样,马克·罗思科(Mark Rothko, 1903—1970)在一个色彩丰富的背景上用反差极大的具有强烈冲击力的色彩使观众产生情感上的共鸣或者将画本身当做一个极其无限的空间去感知。

德·库宁在20世纪40年代的大部分肖像和人物习作显然借鉴了支离破碎的视觉语言以及毕加索等欧洲现代主义主流画家艳丽色彩的运用,他还不断回到最古老的主题,尤其是女性人体和风景画上。直到20世纪70年代末和80年代(这时德·库宁或许已经患上老年痴呆症)他才开始创作堪称抽象的画作,而他在这段时期是持之以恒的。然而,他的喜好并未停留在与生俱来的保守思想上,而是将其对艺术的执着作为重新解释和设计世界的手段,正因如此,他最成功、最有力地传递和分享了自己的经历。虽然没有像其他一些画家那样与过去彻底决裂,他的作品却因平添了几分纯真的世俗色彩和人性化风格而独具魅力。在20世纪50年代开始创作的女性题材的作品(他因此而著称)中,他将女性表现地色欲横流、风骚俱备、耽于自身的肉感而不知羞耻。他的风景画也是来源于自然,来源于自然体验赋予他身心的灵感。

《哈瓦那郊外》是德·库宁于20世纪50年代后期以夸张的表现手法创作的一组艳丽风景画中的一幅。其充满亮丽色彩的夸张笔触——连同在蓝天和原野之间的一条清晰的地平线——非常接近荷兰17世纪的风景画原型,荷兰风景画无疑是这幅画的始祖。然而,浓墨重彩让这幅画活力十足、充满生活激情和欢愉,如非这般处理,风景就可能会枯燥无比。观者会感到一种与大地亲密结合的自然、快乐的感觉席卷全身,一种飞速穿越灌木丛的体验令人情绪高涨。很少有作品使我如此生动、如此鲜活地感受到自身的存在。由于在运笔技巧的两种相反的解读——绘画是纯粹的写实还是对观察过的体验的唤醒——之间始终摇摆不定,极少数人能够提供如此具有说服力的证据来证明寓意的力量和“原始”绘画欲望持久的活力。



1958年 画布油画 203×178 厘米 (80×70 英寸) 私人收藏

《带有石膏模型的靶子》(Target with Plaster Casts)

贾斯帕·约翰斯(Jasper Johns) 1930 年生于奥古斯塔(Augusta)

1954 年秋, 贾斯帕·约翰斯——一位基本上是自学成才的美国小伙子——销毁了他纽约画室中所有的作品, 这一举动拉开了约翰斯在艺术道路上除旧立新, 重塑自我的序幕。次年春天, 他开始绘制美国国旗, 据约翰斯本人回忆, 是一个偶然的梦使他产生了创作灵感, 之后, 他又创作了这幅靶子图, 这是他第一幅信心十足的作品。这些作品问世之后, 立刻在视觉、哲学、美学方面产生了极大的影响, 不但对约翰斯个人的发展而且对其他艺术家产生了极其深远的影响。纽约现代艺术博物馆独具慧眼, 花巨资购买了 1958 年约翰斯首次个展上的三幅作品。这些旷世杰作对 20 世纪后期艺术运动所产生的影响远远超出了人们的想象。作品取材于生活中的普通事物和日常的幻想, 这显然对波普艺术直白的形式产生了影响; 此外, 对极简主义中的格式塔(gestalt)形式, 对强调思想和背景意义的概念艺术甚至对直接表现人体形态的人体艺术和雕刻艺术的影响也是极深远的。然而, 即便不考虑《带有石膏模型的靶子》巨大的影响力及其在画坛的神圣地位, 在现代艺术殿堂中, 它仍然有理由拥有一席之地。

约翰斯的画作简单通俗, 影响迅速而广泛。他把画面分成若干个原色的几何区域, “靶子”不仅仅是作品所体现的东西, 它就是作品本身。在保持靶子的客观真实性的同时, 约翰斯给了自己自由创作的空间: 一方面他使画面简明扼要, 通俗易懂; 另一方面他又使画的主题神秘莫测, 琢磨不定。约翰斯选择了具有久远历史的蜡画法(encaustic)进行创作, 作画的时候, 涂上的蜡很快变硬, 对于他的创作意图来说, 这是一种非常理想的艺术表现形式, 它在画家作画手法以及艺术作品的演变过程中, 树立了一块里程碑: 液态的蜡很快变成了固体, 如同炼金的过程, 约翰斯点石成金地把不起眼的东西变成了艺术品。

约翰斯在一张大的拼贴画上覆盖一层半透明的颜料, 拼贴画是一些报纸碎片, 引导人们去阅读上面断断续续的文字, 就像转瞬即逝的思想划过意

识深处一般, 这样, 好奇的观众毫不设防地坠入了约翰斯精心设计的“陷阱”中。在这个过程中, 抽象的思索取代了具体的形象。画面上有一排木头小盒子, 盒子里装着石膏做的人体器官模型, 乍一看很像约翰斯本人及其朋友身体的某个部分, 这些真实尺寸的模型随意地排列着。当人们看到这些残缺的人体器官: 没有眼睛的脸、单只耳朵、伸开五指的手、乳房和生殖器, 自然就会浮想联翩。从背景中乍然欲出的填塞在小盒子里的器官, 似乎毫不经意就会吸引观众的目光。我们发现自己正好奇地盯着它们, 就像我们看着一个活生生的人一样, 想了解他的音容笑貌和动作手势。

盒子上带铰链的门可开可合(至少从理论上说是行得通的), 这样观众就好像成了约翰斯这幅有创意的作品的合作者。无穷的排列方式暗示着对画面的形式和内涵的无限遐思, 这使它常看常新, 经久不衰。门的开合所代表的含义是极其丰富的, 不仅仅是眼睛持续眨动的视觉过程, 而且是时而显露时而隐藏的创作主题在作品中的有力体现: 人们总在思考究竟该如何恰如其分地把自己的个性、情感、感情等等表达给他人。最近学术界把目光投向了挖掘这幅不朽作品的私人意义方面, 但是约翰斯坚决不透露相关细节, 尤其对自己的理解守口如瓶。关于这幅画的种种可能的猜测悬而未决, 正如记录约翰斯蜡画手法的手部运动一样, 永远地留在了画面上, 无人能解。

作品问世后的十年里, 约翰斯逐渐扩充了他的艺术语汇, 例如 20 世纪 70 年代早期, 他开始用交叉线条勾勒影线, 并在 80 年代中期绘制了带阴影的自画像。当然, 他还是以靶子以及他创作生涯早期的事物形象如美国国旗、电灯泡、啤酒罐等作为其招牌主题, 以此继续探索他创造性的艺术表现手法和视觉欣赏方式。约翰斯对自己创作技巧的坚守始终如一, 虽然一贯坚持的物品已经成为他艺术身份的视觉标志, 但这幅《带有石膏模型的靶子》仍如今日初绘, 历久弥新。



1955年 带有物体的画布蜡画及拼贴画 129×112×9厘米(51×44×3英寸) 洛杉矶大卫·葛芬收藏(Collection David Geffen, Los Angeles)

《广岛》(Hiroshima)

伊夫·克莱因(Yves Klein) 1928年生于尼斯(Nice), 1962年卒于巴黎

法国艺术家伊夫·克莱因在34岁时便使当代艺术发生了一系列翻天覆地的变化,直到20世纪60年代后期,当代艺术才在国际上站稳了脚跟。1960年克莱因帮助发起了一场主要围绕雕刻艺术的运动——新写实主义运动(Nouveau Réalisme),而他本人的重要性远远超过了这场运动本身。他强调简化形式的作品《单色画》(Monochromes)成为简约主义的先驱,在历史上可与之媲美的大概只有美国画家艾德·莱因哈特(Ad Reinhardt, 1913—1967)的黑色画了。《单色画》没有任何线条和图像,整幅画都被涂成深青蓝色——克莱因把自己惯用的这种蓝色称为IKB,即“国际克莱因蓝”

(International Klein Blue)。同时也为美国艺术家丹·佛莱温(Dan Flavin, 1933—1996)和詹姆斯·特瑞尔(James Turrell, 生于1941年)所探索的非物质形式的研究确立了圭臬。丹·佛莱温使用五颜六色的荧光管进行雕塑,詹姆斯则专注于朦胧的光线和神秘空间中的令人敬畏的装置设计。

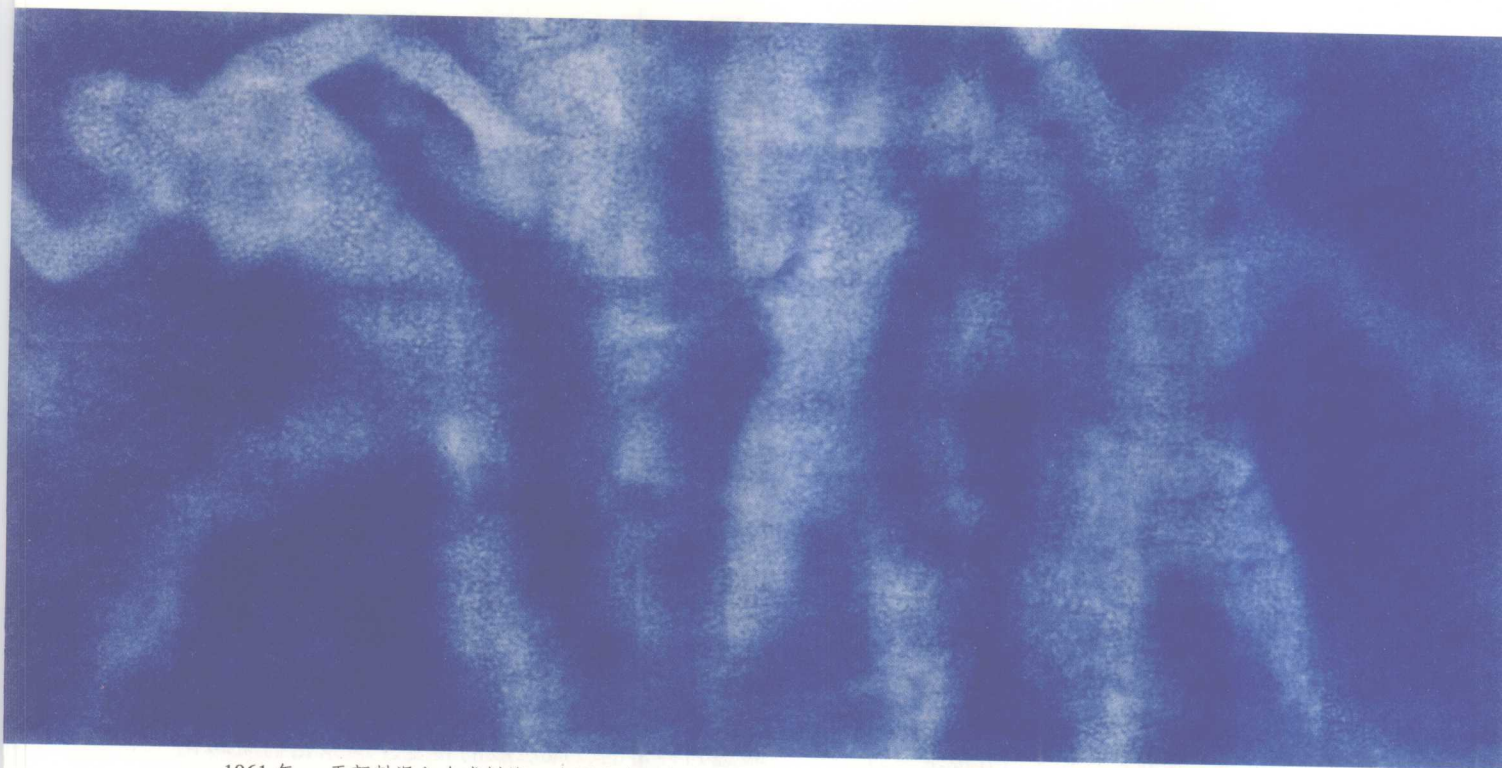
1959年,克莱因完成了作品《非物质的收据》(Receipts for the Immaterial)——用“非物质的图像感应带”取代了已往影响深远的金黄色;1958年,他把一个空无一物的展室当做他的一件艺术品对外开放,这是装置艺术历史上一个开天辟地的例子。由这两件作品,克莱因预示了20世纪60年代后期兴起的概念艺术。在《宇宙的起源》(Cosmogonies)中,克莱因把火、风、雨作为留下创作痕迹的唯一手段,这要早于由美国艺术家罗伯特·莫里斯(Robert Morris, 生于1931年)所倡导的过程艺术(Process art),也为美国艺术家罗伯特·史密森(Robert Smithson, 1938—1973)等人所倡导大地艺术(Land art)指明了道路。过程艺术利用蒸汽等转瞬即逝的材料进行创作,来纪录他们创作活动的痕迹。大地艺术则利用自然界中的原材料作为雕塑的形式。克莱因的立体雕刻作品——比如他在去世之前所创作的他的艺术家朋友们的《浮雕肖像》(Portrait-reliefs)——不仅具有革新精神,而且在

极端求实方面颇具影响力。这组群雕不是手工制模,而是直接用真人体体制模,这与美国波普艺术家乔治·西格尔(George Segal, 生于1924年)同时期的雕塑作品有着异曲同工之妙。

在克莱因的《人体测量》(Anthropométries)组画中——《广岛》一画尤其显得神秘和引人注目——乍看上去是他人体作品中最为传统的,其实不然,它决不是普通的人体画作,而是直接借助人体完成的。作品中的人物形象不是手绘出来的,而是让身上涂满颜料的裸体模特直接躺在一张铺开的白色画布上,或(如此处这样)把颜料在模特周围喷洒,从而在画布上留下她身体短暂的动态和模糊的痕迹:象征空间中纯能量的细微留痕。这件独特作品的最初灵感源自克莱因1953年在广岛游玩时的所见:二战末期原子弹爆炸后在地面留下烧焦的痕迹,特别是那些留有这场灾难模糊印迹的石头。

《人体测量》最早的一部分是克莱茵于1960年2月在巴黎国际当代艺术画廊以一场表演的形式完成的。当时,在创作同时反复演奏着克莱因亲自作曲的《单调交响曲》(Symphonie Monoton),使人昏昏欲睡。画作表现的曲折的韵律与乐谱不谋而合,它们保留下与音乐和舞蹈同源的意味。和克莱因早期的那些惊人之作一样,《人体测量》中的作品在概念上让人耳目一新,不仅因为它们所表现出来的朴实简约之美,还在于它们为后辈指明了丰富的创作方向。它们不仅是表演艺术最早的、最有影响力的范例,而且其中虚幻的、直白的情色内容还预示了后女权主义时期的人体艺术形式。从20世纪80年代开始,后女权主义人体艺术成为国际上一股前所未有的强大潮流。

克莱因的影响力及其所散发出的经久不衰的魅力足以使他在战后艺术界的佼佼者中脱颖而出。克莱因被后世长久缅怀,是由于其画作和雕塑作品中所蕴含的充满激情的美学力量以及他本人所具有的超群的敏锐思想。在那个看起来不可能创作宗教艺术的年代,克莱因奇妙地发现了处理精神超越物



1961年 干颜料混入合成树脂，在画布上覆纸张而作 139×280 厘米（55×110 英寸） 休斯敦门尼收藏（The Menil Collection, Houston）

质的感人方式。《广岛》的背景是一片天空般虚无飘渺的蓝色，深邃广阔，无边无际，在这样的背景

下，是年轻而脆弱的躯体。克莱因通过这件作品来思索生命、宇宙及永恒的玄秘。

《以脚为形的物质》 (*Matter in the Form of a Foot [Matèria en forma de peu]*)

安东尼·达比埃斯 (Antoni Tàpies) 1923 年生于巴塞罗那

20 世纪 50 年代，西班牙加泰罗尼亚画家安东尼·达比埃斯是欧洲画坛“不定形艺术”运动的创始人之一。这次运动强调肢体的抽象以及对潜意识的兴趣，与美国的抽象表现主义运动几近并驾齐驱。法国的让·杜布菲 (Jean Dubuffet, 1901—1985)、意大利的阿贝托·布利 (Alberto Burri, 生于 1915 年)，尤其是达比埃斯，他们都与“物质绘画” (Matter Painting) 的发展息息相关。“物质绘画”是一种几乎完全抽象的绘画风格，它十分强调通过使用厚重的颜料而实现作品表面浑厚坚实的质感，所用颜料往往与绘画用非传统绘画材料如沙子、大理石粉尘等混合。

达比埃斯在 40 年代中期最先尝试这种作画程序，并从 1953 年起又加入了新的理念。对达比埃斯来说，运用唾手可得的物品进行艺术创作不仅为自己打开了一条创造机会、施展原始冲动的途径，而且颠覆了学院艺术的传统和特权地位的自命不凡。这样一来，他延伸了现代艺术中一股主张原始质朴的强大潮流。这种潮流最早体现在 19 世纪居斯塔夫·库尔贝和保罗·高更 (1848—1903) 的作品中（他们借用了朴素艺术和非西方传统中的一些形式），后来还体现在表现主义的原始情感、超现实主义自我剖析以及独立不群的“门外汉”艺术（或称“涩艺术” [Art brut]，以行为癫狂的艺术家和其他身处边缘、自学成才的艺术家而闻名）的兴起中。达比埃斯直接把不起眼的、日常生活中常见的石膏和水泥涂抹在普通墙面上（这实际上是他的一系列描绘此类物品的作品中所大力提倡的一种隐喻）。从某种程度上来说，这种形式是一种政治声明，一种与普通大众团结一致的宣言，当时，西班牙正处在法西斯独裁统治之下，公然反抗显然是不可能的。不过，这一过程也是艺术家把自己从有意识的控制中解放出来，同时进入一种令人神往的冥想状态的途径。形式与影像可以脱离过程本身而产生，不必预先设想，这类似于乔伊斯的意识流或心理分析理论中的自由联想。

达比埃斯不但将普通家居材料，有时甚至是污垢用于绘画，他还在 20 世纪 50 年代的作品中开始涉及墙、门、椅，床和其他日常生活环境中的物体以及人体的某些部位，尤其是那些被认为肮脏或不宜提及的部位：脚、腋下、肛门和生殖器等。那些越来越暴露的人体艺术在 20 世纪末的绘画艺术中比以往愈加举足轻重。这也吸引了达比埃斯，因为这些艺术与性有关，也因为触及那些有关身体机能和“兽性”需要的禁忌能够挖掘到隐藏在精于世故以及彬彬有礼者表面之下的深层玄机。达比埃斯所描绘的孤零零的脚、胳膊或其他人体器官（时常带有类似伤痕的切口）与天主教中供奉的祭品有着强烈的视觉关联。那些虚假的人体器官微缩模型放在教堂中，祈愿者希望通过履行誓言能够治愈病痛。年轻的艺术家尽管已经摒弃了他所受的天主教教育，但他意识到天主教的影响仍然存在。他的作品中还显示了艺术作品的护身符效用，那种能够治愈病痛的可能性，可以让痛苦和磨难得以解脱：在佛教中，能够脱离苦海正是存在的基本条件。

《以脚为形的物质》这个题目就足以让人们联想到神奇的、魔法般的转变，从原始物质转化成无生命的物体，甚至到有机形态。达比埃斯认为这种转化是艺术创作的根源，尤其是他作为一名画家的创作活动的根源。他给自己作品所起的名字往往是直接对作品最明显的性质，如颜色、形状、影像、材料和技巧等的字面描述。他很少起那些能够让人浮想联翩的名字，这样我们就无法只通过才智来理解他的意图，也使我们不必有太多先入为主的想法，而是用身心体验他的艺术便可。像 20 世纪其他非常有影响力的艺术家（如德国的约瑟夫·鲍依斯 [Joseph Beuys, 1921—1986]，他幻想自己的角色是一名萨满巫师）一样，达比埃斯发扬了富有远见的主观主义思想，甚至带有些许神秘主义倾向，这在一定程度上矫正了统治我们这个时代的理性趋势。



1965年 使用混合材料的画布画 130×162厘米(51×64英寸) 巴塞罗那安东尼·达比埃斯美术馆(Fundació Antoni Tàpies, Barcelona)

《红色灾难》(Red Disaster)

安迪·沃霍尔(Andy Warhol) 1928年生于匹兹堡,1987年卒于纽约

美国艺术家安迪·沃霍尔在20世纪60年代创作的绘画成为波普艺术精神的缩影。这场由他兴起的运动的精神寓于大众传媒的影像中,寓于它所引用的流水线式的生产方式中,也寓于它所依赖的感光网版印刷术(photo-screenprinting)以及借自商业艺术及设计的半工业技术中。沃霍尔名为“工厂”的大画室中雇佣了多名助手,他的大部分作品来自报纸、杂志、广告画、包装材料、名人照片以及电影镜头。他甚至复制了大把的美钞,提醒观众这不过是市场商品而已,借此大肆贬低艺术家的精神渴望。

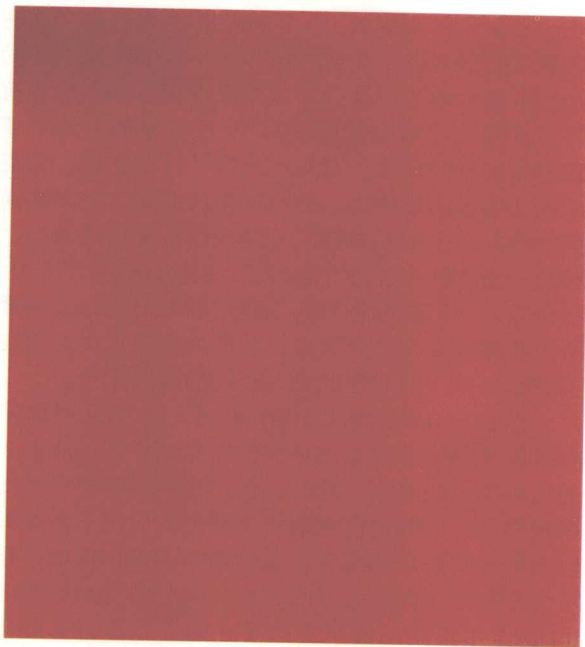
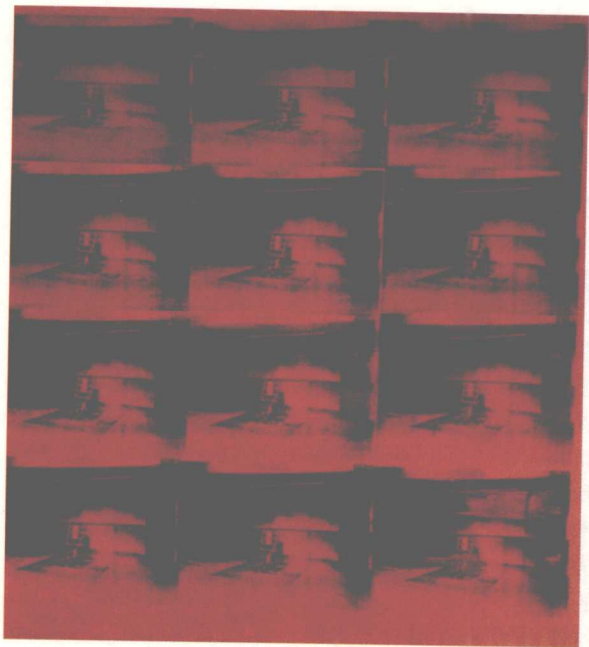
1960年至1961年间,沃霍尔最早的波普画实际上是截取广告、图表、漫画的片断并经过手绘放大的作品。不过,很快沃霍尔就开始思考他的创作资源,更加直接地采用了胶印、绢网印刷(通过手工切割的蜡纸进行网版印刷),直至1962年的感光网版印刷技术。每种方法不仅摒弃了被认为是美术重要组成部分的手工绘制,而且向早先认为艺术具有唯一性的观点提出了质疑,因为不论什么绘画主题都可以——尤其在沃霍尔看来——在有限的画布上或在作品之间无限复制。受达达主义者马塞尔·杜尚的影响,沃霍尔敢于挑战地位至高无上且享有特权的绘画作品,他创作了许许多多让人难以区分的相似版本,还有一些作品顶多在背景颜色上有所不同——似乎让自己的想法屈从于某位室内设计师的装饰喜好似的。

沃霍尔绘画的印刷特性并非只是将其绘制成型的技巧的最终产品;其机械的纹理正是这些绘画的基本特征,也是对二次创作的大胆坦承。同样道理,对同一主题网格状甚至单调乏味的重复产生了一种颇有诱惑力的效果,表达了对类似媒体图片麻木不仁的情绪。但是,这些多元化的画面也显示了细微的不同:对画布着墨的浓淡、角度的轻微变化或是图像的模糊,每一个落笔之处都说明,这是人

类的笔触,错误是难免的。《红色灾难》的左方,十几个相同的影像如图像目录表单上的照片一样一行挨着一行,传递着恐怖的信息,暗示了对死亡的沉思。毫无生机的房间、孤零零瘫在地上等待着下一个牺牲者的电椅、提示肃静的标志,都让人感到强烈的空虚——22年后,当沃霍尔把这张画和另一张同样大小的用同样惊悚的红色绘制的单色画并排放在一起时,这种感受被放大了。

沃霍尔具有发现最能表达思想感情的影像的天赋。在众多波普艺术家为玛丽莲·梦露(Marilyn Monroe)所作的肖像画中,沃霍尔创作的梦露头像一出现便立刻深入人心。他善于把握时机的能力也是一个关键因素。1962年8月梦露自杀后,他马上绘制出首幅肖像画,使她英年早逝的悲剧有了深层的涵义,而这种涵义被那些痴迷于梦露的魅力、美貌和名声的观众所了解。沃霍尔其他作品的精髓以同样的机会主义手段直入人们的记忆:1963年纽约大都会博物馆暂借《蒙娜丽莎》(Mona Lisa)在该馆陈列,沃霍尔多次复制此画;1972年尼克松访华前夕,毛主席肖像系列组画的创作也随之拉开序幕。

1963年沃霍尔第一幅“电椅”作品诞生。尽管当年正是纽约州废除死刑的前一年,他仍在画布上继续描绘各种类似电椅的形式,包括1971年的网版艺术品。电椅组成了《红色灾难》系列画(始于1962年)中具有实际价值的内容,这一系列画包含了一系列恐怖的场面,如汽车相撞、自杀、医院手术、中毒身亡、种族暴动以及肯尼迪总统遇刺事件。这些作品着力刻画美国社会中常见的暴力行为,暗示暴力是现代世界的普遍状况。人们曾错误地认为沃霍尔是不折不扣的消费社会的颂扬者,正是这些作品纠正了这些错误的看法,有力地证明了他对死亡的不懈关注。



1963/85 年 以丙烯和丝网油墨印于画布上；丙烯画于画布上 236×204 厘米 (93×80 英寸) 波士顿艺术博物馆 (Museum of Fine Arts, Boston)

《加利福尼亚》(California)

大卫·霍克尼(David Hockney) 1937年出生于布列福(Bradford)

英国青年画家大卫·霍克尼作为性自由和同性恋解放的倡导者，在20世纪60年代初率先在他的画作中露骨地为同性恋作宣传。弗朗西斯·培根曾通过那些污迹斑斑的绘画和19世纪末的照片中摔跤青年的肖像间接、有力地反映了这些主题。霍克尼承认培根的影响力，但与之不同的是，他大胆而勇敢地宣布了他以男性间爱情为绘画题材的取向。起初，他使用儿童艺术的语言，效仿法国艺术家让·杜布菲；他稚拙地将画的主题与画布上类似公共厕所中的涂鸦文字结合起来，从而使自己远离对这种主题的支持，同时强调个人经历的普遍应用。

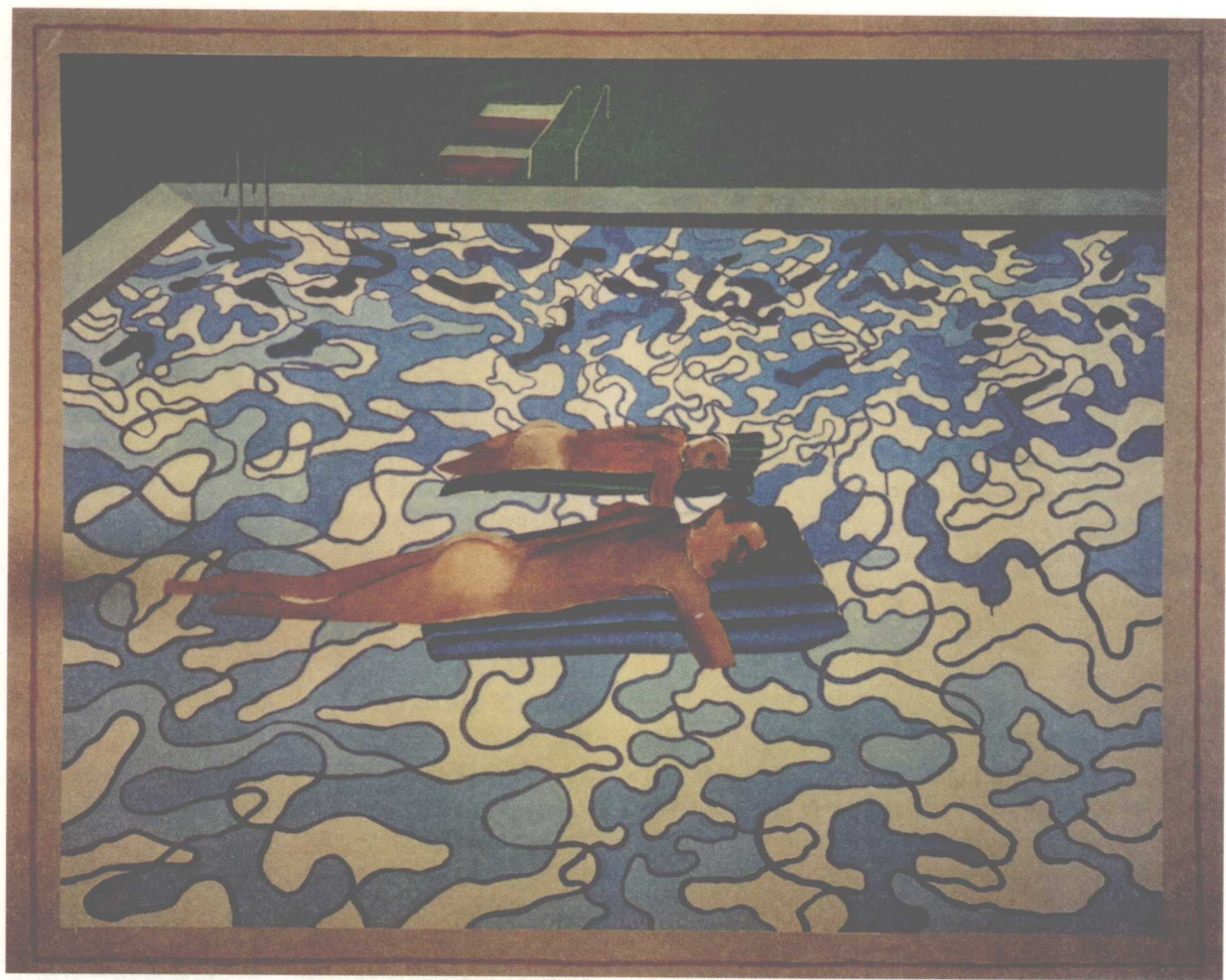
然而在1965年至1966年间，霍克尼创作了一组描绘晒黑了的加州男孩懒洋洋地浮在游泳池中的色彩明快的画作。此时，他已找到一种更自然的表达方式，他坚定坦率地将这种方式应用于刻画同性恋者及其满足的快乐。通过这些作品，他似乎预示了公众对同性恋态度的转变，这种转变最终导致了1967年英国立法规定男子之间发生性行为的年龄必须超过21岁，而他的作品也似乎对此发挥了积极作用。

霍克尼在1964年至1966年间第一次逗留洛杉矶时创作了许多有关游泳池、淋浴器、整齐的郊区草坪以及楼房的绘画，这些作品奠定了霍尼克作为这一时期主要的具象画家的声望，《加利福尼亚》也是其中的一个的典型代表。接下来，他又在1968年至1971年创作了另一个成功的系列——关于同性恋和已婚夫妇的自然主义的双人肖像画。虽然游泳池系列作品仍然高度形式化，但这些画作标志着霍尼克开始关注对外在形式更加客观的记录，并且依赖于表现绘画所认可的、装在白色边框中的放大的照片这种形式。通过相对缓慢的绘画手法，他暗示了短暂满足的瞬间，虽然相机捕捉的只是一秒钟的片段，但却永远地定格在记忆中。这两个时间值之间的分离，最生动地体现在描绘一位没露出

水面的跳水者所溅出的水花的三幅画里面，对于理解那些貌似简单实则让人深思的绘画起了重要的作用。

霍克尼在20世纪60年代中期创作的南加利福尼亚作品仍然是以“摇摆的60年代”共同记忆为特征的享乐主义最生动的记录。作为一种对身体愉悦的诱惑，游泳池——沐浴在阳光下的洛杉矶风景的共同特征——的艺术感染力对一个刚从英格兰的灰暗氛围以及那里惧怕展示自我的清教徒似的人性中逃离出来的年轻人来说有着不可抗拒的魅力。霍克尼早已痴迷于尝试各种传统艺术手法，他乐于找寻不同方法来传达水的半透明感和由于水的流动而在水面上下产生的错综复杂的形态。除了这些露骨的社会或性心理的暗示之外，这些作品传达出艺术创作本身的乐趣：一种由设计不同的解决之道来描绘世界的喜悦，一种通过图形、颜色和细腻油彩的纹理在情感上交流经验的喜悦，这些细腻的油彩就像洗液流过光滑的皮肤一样轻柔地涂在了底漆的画布上。

这些题材并非仅是形式上的展现和艺术家观察能力的展示，这一点体现在裸体青年男子所扮演的角色中，他们出现在霍克尼两年来所完成的12幅游泳池画作其中的六幅里。《加利福尼亚》一画中两个男子懒洋洋地趴在漂浮于水面上的橡胶垫子上，表达了昏昏欲睡的情绪，这种情绪渗透进美好生活的幻想中。而且，私人游泳池里裸体的自然状态表现了一种不被强迫的、未受骚扰的性行为，并为艺术家和观众提供了一个思考人体美和隐匿情欲的绝妙机会。这一场景是完全现代的，然而通过这样的手法，霍克尼巧妙地更新了沐浴者这个传统主题。几个世纪以来，这一主题为画家们所珍视，它通过展现裸体为满足观众的感官和情欲提供了一种可靠的情境。



1965年 画布丙烯画 152×198 厘米 (60×98 英寸) 私人收藏

《公共避难所 110》(Public Shelter 110)

科林·塞尔夫 (Colin Self) 1941 年生于诺维奇 (Norwich)

在对常规艺术史的调查中,人们往往会将那些非主流艺术家和固执己见的个人边缘化或者淘汰。在 20 世纪,这主要意味着排除那些远离主要大都市中心的人,那些专注次要或外围的活动或表现媒介的人,那些观念威胁到(美学或政治)现状的人,那些不需要公共机构支持并且生存在商业画廊体系之外的人,以及那些艺术风格不符合任何一个主要艺术运动的人——即忽视某一时期影响最深的艺术形式的人。

尽管科林·塞尔夫的作品与英国波普艺术有一定渊源,并且备受同时代人喜爱和收藏,他一直处于被社会遗弃的地位。塞尔夫从伦敦的斯莱德美术学校 (Slade School of Fine Art) 毕业后,于 1965 年回到他的家乡诺福克 (Norfolk)。诺福克是一个典型的小乡村,从伦敦坐火车只需两个小时。塞尔夫之所以回到这里是为了远离画廊体系,他认为这种体系存在着剥削现象。他选择专心作画,还创作了少量版画,而且他几乎总是将注意力集中于一个私密的范围,这更增加了将他的画作与其他同时代人的画作雕塑摆放在一起的难度。塞尔夫在自己的作品中表现的观点,如美国的军国主义和核灾难的威胁,对那些官方机构来说政治敏感度太强。尽管到目前为止塞尔夫的大量作品中只有一小部分被公之于众,然而,他仍然是一位不容忽视的画家。仅凭他对此类题材的直觉便足以奠定他在 20 世纪晚期绘画艺术中的地位。通过这些题材他描绘了当代生活迷人且无所不包的形形色色,表达了对个人激情热烈而忠实的见解。他视角独到,技巧具有高度创新性而且画风多样,似乎有一个用之不竭的影像和经验记忆库,他以某种近乎强迫性的倾向令人称奇地与这个记忆库联系起来,这些都是他最值得钦佩的艺术作品的特点。对于那些关心传统绘画技巧的生存和发展的人们来说(当时这种技巧要么被忽视,要么因其不合时代潮流而遭摒弃),塞尔夫

单凭他那些创作于 20 世纪 60 年代中期的激情四射的铅笔画和彩色蜡笔画便能确保他的崇高地位。然而,超常的精确及高解析度的造型形式并不仅仅旨在令人钦佩。相反,塞尔夫形容他的技巧在当时处于冷嘲热讽的边缘,他形象地将其比作工人阶级一份子,可笑地操着浓重的口音说出文雅的语句,以博得屈尊俯就的认可。

《公共避难所 110》是塞尔夫所作的一系列核尘掩体绘画中的一幅,塞尔夫于 1965 年在大卫·霍克尼和另外两位英国画家的陪同下环游美国,由此创作了这一系列的画作。《公共避难所 110》是塞尔夫旨在记录世界的第一批作品,他的目的是让那些全球战事生还者的后代能够重新建构这个社会生活画卷的细节。这幅画精简压缩了他对美国的许多感受和观察。美国令他十分着迷,却又在这一社会和政治巨大变革的时期极端地把他视为这个星球上不合时宜的另类而加以驱逐。《公共避难所 110》中,通过这个体态丰满的中年妇女形象——色彩艳丽的蜂巢式的发型、带有挑逗意味的紧身裙、细高跟鞋、浓艳的妆容和长长的假睫毛,眼睛空无一物地望着远方——塞尔夫触及了一系列相互交织的主题:性、自我形象与自尊、衰老与死亡、情感疏离、女性气质的概念、时尚、过度消费、饮食紊乱、片刻的满足和贪得无厌的欲望。

这名妇女坐在镀铬的酒吧凳上,贪婪地张大嘴巴,尽管核尘掩体的标志一直在警告即将来临的厄运,她的脑子并没有考虑到比眼前的汉堡包更远的未来。甚至连那映出周围事物的凳子的反光面也失去了物质的本性,这显示出艺术家所体现的内涵:“核不存在”。这名妇女完全没有注意到空虚正要吞没她强壮的身躯,她似乎只急切地想满足眼前的需要:这是一个反映人类处于灭顶之灾边缘的触目惊心的形象。



1965年 铅笔、彩色蜡笔画和拼贴画 56×38厘米(22×15英寸) 伦敦詹姆士·柯克曼收藏(Collection James Kirkman, London)

《情人Ⅱ》(Liebespaar II [Lovers II])

西格玛·波尔克(Sigmar Polke) 1941年生于阿尔斯(Oels)

“标志性风格”(signature style)指某人独树一帜、显而易见的风格,让人一眼便可辨识出作品作者来。现代画廊体系将艺术品创作视作产品生产过程,期望这些产品都打上令人信赖的品牌,而早在人们更加注重这种现象之前,形成“标志性风格”就已是一个令人向往的理想目标。当法国达达主义者弗朗西斯·皮卡比亚(Francis Picabia, 1879—1953)从一种风格突然转变到另一种风格,并且经常令人吃惊地无视上佳标准或不顾品味和礼仪之道时,他受到了许多同时代人的质疑。而他用其特有的、充满对抗性的口吻所做出的唯一辩解就是:“如果你希望拥有干净的思想,那么就像换衬衫那样经常更换它。”回想起来,他的立场预示着几十年后现代主义的清道夫思想,即永远掠夺任何可利用的资源,并且不断地给不设防的观众来个措手不及。到了20世纪90年代,艺术家(如德国的格哈德·里希特[Gerhard Richter, 生于1932年])可以驾轻就熟地从具象转到抽象,或者在绘画、雕塑、影像、表演、音乐、写作和任何其他类似表现形式之间随意转换。

西格玛·波尔克在20世纪晚期的艺术家中是这一自由变换方式的最杰出并且也可能是最具影响力的例子。波尔克12岁时从信仰共产主义的东德移居到资本主义制度下的西德,虽然两种制度截然不同,但他的特殊地位使他形成了融会贯通的独立观点。1963年,他同里希特和另一名德国艺术家康拉德·菲舍尔-卢克(Konrad Fischer-Lueg, 生于1939年)一起提出了“资本主义的现实主义”(Capitalist Realism)这一说法,来形容共产主义阵营中“社会主义的现实主义”与美国和西欧艺术中新兴的波普艺术所颂扬的消费者社会之间令人不快的冲突。波尔克并未展示繁荣社会提供的物质奢侈品,而是全神贯注于一双袜子、一块巧克力、一条香肠或几小片饼干带来的温和却无嘲弄之意的欢乐。笨拙的画技、令人鄙夷不屑、缺乏艺术感的画

面、浸染着令人倒胃的色彩的空白背景以及放置在背景上不伦不类、可怜巴巴的廉价而令人心酸的物品,模仿的不是稚拙招牌画的特点就是商店里杂乱无章的橱窗——里面没有多少存货甚至没有值得出售的货物。所有这些特点加剧了画面为穷所困的气氛,却巧妙地充满了视觉乐趣和幽默笔触,有力地传达了社会在不断变化中的悸动。

在接下来几十年中,波尔克给人留下的印象是他在理念、形象、风格和可能性上的纷繁复杂。仅在20世纪60年代,他就创作了“点画”(dot painting,一部分作为他名字的视觉/语言的双关而设计)、“织物画”(fabric picture,利用装饰设计方面的材料作为现成的素材)、“条纹画”(stripe painting)和以笨拙的态势抽象而成的讽刺仿画(完全依靠标题来辨别“现代艺术”的视觉混乱)。他所创作的《情人Ⅱ》(Lovers II)——也许是这一时期最令人吃惊的伪劣作品和最难以置信的陈腐画作——极具说服力地展示了他所排斥和嫌恶的审美情趣是如何获得成功的。那对身着晚礼服、浪漫地拥抱在一起的恋人不仅结构不正确、比例不合适、整体不雅观、高度程式化——直指陈旧迂腐、不可救药的媚俗插图——而且就像一个没有得逞的犯罪行为一样被匆匆放弃。沉积在画布两个角落里的颜料似乎是对这一拙劣作品的竭力修补,不料反而雪上加霜,同样用不够标准的现代抽象主义手法试图抹去残缺的、未完成的主题。这幅画充分展示了不真实的迹象和信念的缺失:无论以任何标准来评判,这都是一幅失败的画作。然而奇怪的是,它仍然极具吸引力、发人深省、富于激情,反映了人性的脆弱。当其他艺术家在偷偷摸摸地企图竭力说服观众相信其诚意的时候,波尔克却通过将自己表现为一个不值得信赖的人从而最真实地揭示出自我,他把任何一位才思枯竭的画家为完成作品而病急乱投医的做法暴露无遗。



1965年 画布漆画 200×139 厘米 (79×55 英寸) 私人收藏

《天堂酒吧》(Paradise Bar)

帕特里克·考菲尔德(Patrick Caulfield) 1936 年生于伦敦

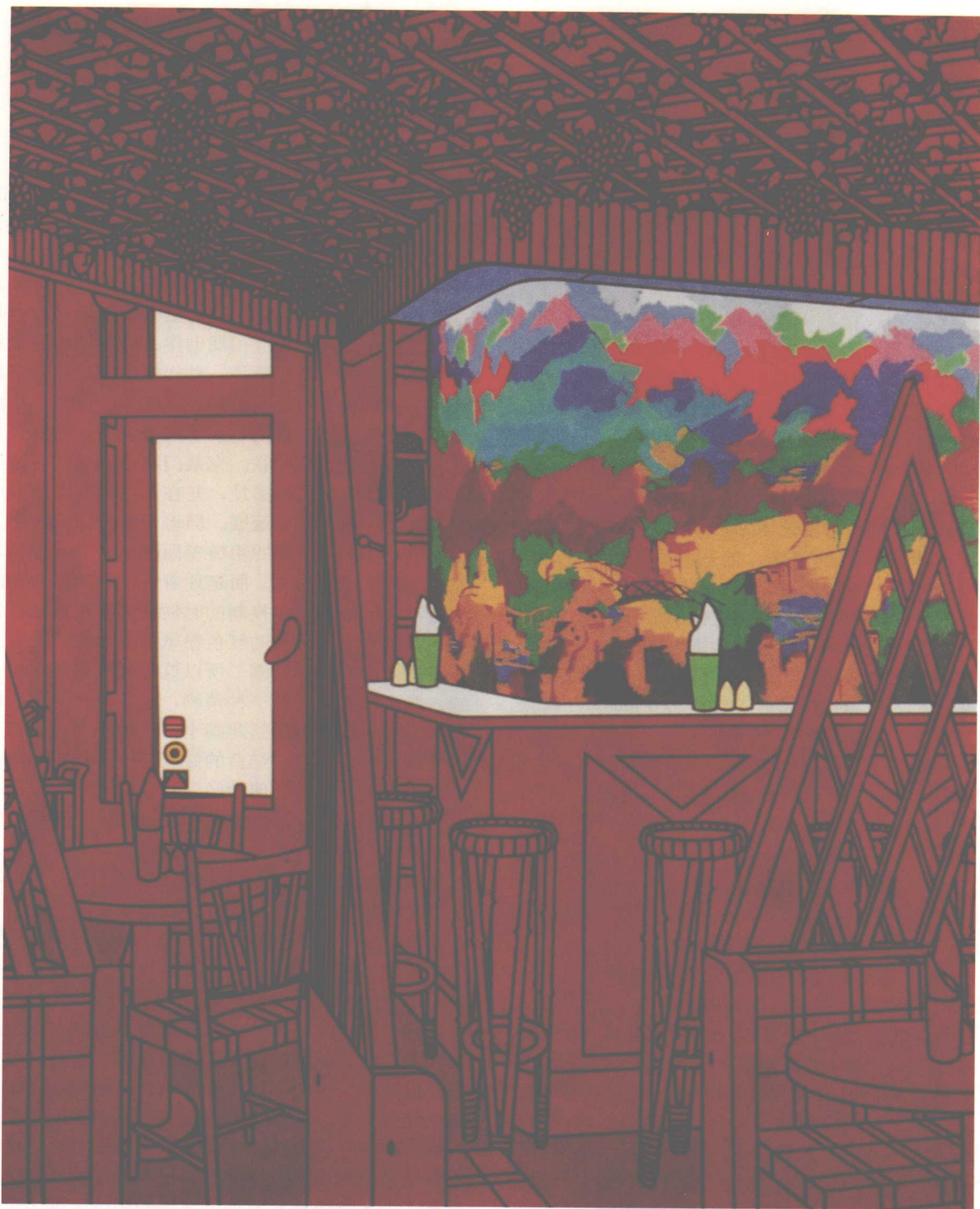
帕特里克·考菲尔德是 20 世纪 60 年代就读于伦敦皇家艺术学院的画家之一，那些画家中还包括大卫·霍克尼、艾伦·琼斯(Allen Jones，生于 1937 年)、德里克·波希尔(Derek Boshir，生于 1937 年)、彼得·菲利普斯(Peter Phillips，生于 1939 年)以及美国人 R.B. 基塔伊。考菲尔德的主要贡献是把波普艺术在伦敦确立为一场风格保持一致的运动，而这场运动是独立于当时由安迪·沃霍尔和其他美国画家的作品之外的，尽管其风格大同小异。和霍克尼和基塔伊一样，人们认为考菲尔德过于强调当时的流行文化与消费者社会的联系，而他对这个贴在自己身上的标签感到很不自在。在其 20 世纪 60 年代作品中出现的不是当时的影星或者摇滚乐手，而是打破时间界限甚至是“倒行逆施”的过时主题，比如传统的静物画、充满异域风情以及浪漫主义题材的作品。

考菲尔德的画风从 20 世纪上半叶勇于开拓的法国现实主义那里，尤其是立体派画家如胡安·格里斯(Juan Gris, 1887—1927)、乔治·布拉克(Georges Braque)和费尔南·莱热(Fernand Léger, 1881—1955)那里获得启发。他选择一些不被看好的、不太有前途的主题，创作了如鲜花、装饰性陶制品、地中海风景以及贫瘠荒凉的风景画作品。人们经常把考菲尔德和莱热以及美国波普艺术家罗伊·利希滕斯坦(Roy Lichtenstein, 1923—1997)相比较，和他们一样，考菲尔德在粗黑线划分的色域中描画影像的习惯手法容易让人同“非艺术”形式(如符号画、连环画和填色画)相比，这些艺术形式的标准对非专业的观众来说更易于理解和接受。运用如此显而易见的视觉语言，通过对空间、色彩以及整体设计的巧妙而霸气的探索，考菲尔德为真正的平民艺术创造了条件。这种艺术不需要屈就观众，也不必牺牲个人思想的纷繁复杂和含混不清。且不说他平淡的语汇，色彩鲜艳的构图，至少从这个意义上来说，他不失是一位真正的波普艺术家，尽管他强烈反对这一称呼。

20 世纪 60 年代晚期，考菲尔德开始创作一系

列建筑内景画，一提到这一类型的作品，人们最常联想到的画家非他莫属。他首先按照透视法画出房间的线条结构并将其叠加在单色的背景上，营造出一种情调和外在气氛：棕色的“周末小木屋”、掩映在绚烂的、浓淡不一的绿色之中的瑞士农舍，暗示了返璞归真的主题。其他颜色作为绘画语言和概念语言，也作为一种指引视线或者表现画布上分隔空间中不同光效的载体，也逐渐地运用到画面中来。为了使观众相信画中创造出来的场景的真实性，前景物体以及房间的高度整体上按实物大小表现。站在画前，每个人有身临其境之感，就连极端的艺术处理也不会引起欣赏障碍。观众即便只有一点儿信任感也能很容易被说服而完全相信这些让人可望不可即的虚构，尽管作者并没有任何欺骗的意图：每一幅画都包含着所有用来揭示画面构图的线索。

《天堂酒吧》是考菲尔德艺术发展历程中的一幅关键性作品。在这幅作品中他首次运用了相对立的风格，描绘了一个独立的走廊，打乱了原本无缝的表面。柜台后面呈现的风景，可以理解为透过窗口看到的景象，但从逻辑上讲，它展现的应该是酒吧或餐馆中常见的画技不精却又故作深沉的壁画，它是对动态抽象风格生动的模仿。作为画中画，它直截了当地将人们的注意力引到任何表现都会有的错误上和对任何风格或手法的自觉选择上。奇怪的是，人们乍看去所产生的幻觉虽然破灭了，但这并没有减少他们对画面的满意度，笼罩着虚构画面的绚烂色彩和复杂的线条设计给予观众的是体验的满足。同样道理，这种遁世者的娱乐场所也是如此：入口处玻璃门上的信用卡标签提醒了我们——如果我们需要提醒的话——我们其实并未真正处于远离世俗的地方，只是身在一个临时的庇护港而已，尘世的现实仅仅几步之遥。因此，我们从中甚至可以得到一种寓意：我们带有负罪感的快乐总要付出这样或那样的代价。通过对日常环境的敏锐观察，考菲尔德聪明地融合了社会和绘画的标准，使他的室内画成为 20 世纪后期生活和艺术不同寻常的记录。



1974年 布上丙烯画 274×213 厘米 (108×84 英寸) 里士满弗吉尼亚州美术博物馆 (Virginia Museum of Fine Arts, Richmond)

《普里阿匹亚》(Priapea)

弗朗西斯科·克莱门特 (Francescco Clemente) 1952 年生于那不勒斯

20 世纪 50 年代之后在世界上日渐占有主导地位的美国艺术却在 80 年代初期遭遇到了严峻的挑战，特别是来自那些四五十年代出生的意大利和法国的画家的挑战。在诸如观念艺术、大地艺术、表演艺术和视像艺术等实验形式走红了十多年之后，他们不约而同地又回归到绘画上。他们接纳传统绘画手法的愿望同样体现在雕刻领域，许多英国当代艺术家尤为如此，如汤尼·克雷格 (Tony Cragg)、比尔·伍德罗 (Bill Woodrow)、理查德·迪肯 (Richard Deacon) 和安尼什·卡普尔 (Anish Kapoor)，他们用全新的形式关注实物，以对抗那些昙花一现的、前辈艺术家推崇的非物质形式。

在画技和主题方面，这些画家最显著的倾向是一种强烈的主观态度，时而有些表现主义的偏见，这是一种对精巧手法和文雅得体的放弃（至少是漠不关心），是一种从过去的绘画方式中获得观念、方法、形象的愿望。“后现代主义”一词盛行起来，这标志着先锋派已经过时，整个历史都成为当代艺术是潜在的源泉。虽然有些画家十分审慎地转向了对一些特定历史题材的模仿——如德国新表现主义者赖纳·费廷 (Rainer Fetting)、海尔穆特·米登多夫 (Helmut Middendorf) 和意大利的卡洛·玛丽亚·马利亚尼 (Carlo Maria Mariani)，马利亚尼创造了一个极为做作的风格主义形式——心怀抱负的画家们普遍认为对历史风尚的借鉴不是一种局限，而是对新艺术手段的可能性的突破。

当时享有盛名的所有的意大利画家中——包括桑德罗·基亚 (Sandro Chia)、恩佐·库基 (Enzo Cucchi) 和米莫·帕拉迪诺 (Mimmo Paladino) ——自学成才的弗朗西斯科·克莱门特把实践这场自由运动当做自己生命历程的一部分，在这方面他是最有说服力的一位。他信步徜徉在不同时代和不同的文化领域，同时在罗马、纽约和马德拉斯 (Madras) 经营着自己的画室。克莱门特在时而颇显幼稚的具象风格和老练的抽象画风之间摇摆不定，他几乎涉足了从巨幅油画、水粉画到镶嵌画、雕刻，再到谙熟的蜡笔画等各个领域，他还指

导他的助手用天然颜料绘制一些印度细密画。他的作品中总是带有自己的形象，也总是包含着对性心理的自我剖析。

《普里阿匹亚》——因普里阿普斯 (Priapus) 而得名，他是代表男性生殖力量的希腊之神——是克莱门特在其艺术生涯初期创作的可移动的巨幅系列壁画中的一幅。壁画是一种连接中世纪和文艺复兴时期宗教艺术的绘画手法，它起源于古代地中海地区。选择壁画本身就显示了这种关联，特别是与意大利艺术背景的关联。克莱门特小时候就曾造访过庞贝和赫库兰尼姆遗址，并在那不勒斯国立美术馆观看过古代艺术遗迹展。但他并未受到复古主义的约束，在处理壁画的粗糙表面时，他没有遵循传统的严谨缜密的思考，而是凭着一种冲动而快速随意地勾勒出草图；在复制的时候它似乎更像是红粉笔画。事实上，天然的红色粉笔曾经被古埃及人和古罗马人用来创作壁画，所以这种联想也是很恰当的。然而，人们还有一种猜测：画家故意将不同的艺术形式和技巧运用到此画中，这种把前人传承下来的东西与现在精心结合的做法将使观众对绘画创作的年代不再产生任何的疑问。

在《普里阿匹亚》中，小爱神不但把位于左方的画家的时髦衣服剥下，而且还分解他的肢体。一个裸体的小爱神拿着他的领带跑开了，另外两个小爱神玩着一条被截下的腿，被割下的胳膊触目惊心心地放在一个小伙子的生殖器上，画家的头颅被那个面带嘲弄而不是胜利表情的爱神举在高处。这些都用隐喻的形式表现出时间和风格上的不连续性，而这种不连续性则表达了这幅画所蕴含的主题：对当代文明的解读既根植于久远的过去，也是对过去的连根拔除。这个浮现在模糊空间的主题增强了时空混乱的气氛，这种气氛表现出一种强烈的现代焦虑感；这是一种充满不完全的归属感和对自己身份不确定性的焦虑感。画家让自己无助地飘浮在这些要素之中，恨恨地看着那些对他的困境无动于衷的观众。



1980年 壁画 200×320厘米 (79×126英寸) 柏林马克斯收藏 (Marx Collection)

《西海岸边的红色舞者》(Red Dancer on the Western Shore)

吉姆·丹因(Jim Dine) 1935年生于辛辛那提

由于可以更广泛地传播艺术家的作品，版画制作在相对沉寂了数十年之后，于20世纪60年代获得新生。照相制版技术如网版印刷术和平版胶印术引入画坛，这些新技术为艺术家提供了更多的选择，对他们来说，蚀刻、木刻和石版印刷等传统方法难以胜任。工业化大生产原则下的三维“多重”制造也在这一时期出现，这使得雕塑作品批量生产后在价格上让大部分人基本能够承受。

受乌托邦式空想主义的影响但实际上更受商业目的的推动，这项去除某些艺术珍稀、特殊含义的实验持续了不长时间。收藏家和投资者渐渐对大规模生产的印刷品失去了兴趣，他们仍旧以稀为贵，孤品千金难求，价格迅速超出了普通人的购买力。那些不是天生看重艺术创作过程的艺术家的艺术家禁不住劝告，大量制作印刷品，他们这种欠缺说服力的作法使翻制出的作品贬身为带有自己标志性风格的商业副产品。

然而，一些艺术家却发现版画制作是一个成果频出并充满创造力的形式。理查德·汉密尔顿(Richard Hamilton，生于1922年)把新技术和手工制作相结合，大卫·霍克尼创作出创造力十足的大幅蚀刻作品，安塞姆·基弗(Anselm Kiefer)的里程碑式的木刻，弗兰克·斯特拉(Frank Stella，生于1936年)复杂的浮雕印刷，安东尼·达比埃斯带凹痕的蚀刻以及安迪·沃霍尔笃信的网版印刷，这些都是当代艺术家将版画技巧融入到他们作品主体中的杰出例子。

对美国人吉姆·丹因来说，他在1960年创作出第一幅石版印刷作品，作为记录《撞车》(Car Crash)的文献——《撞车》是标志他昂首走入纽约艺术界的行为艺术“即兴之作”(happenings)中的一件——这证明版画制作不比其他任何手法(包括油画和雕塑)缺乏成效，他也终生与版画结下了不解之缘。正如这一领域其他伟大的创新者一样，吉姆·丹因享受着创作过程中与人合作的乐趣，

享受着与印刷界名家和名画坊合作经历，这些经历虽有风险但更有回报。他还探究了几乎每一种能想到的制作可重复标志的方法，如蚀刻、铜版、蚀刻凹版、木刻和平版印刷等传统方法，还有照相制版以及一些他在与印刷界大师合作过程中得以创新的非常规方法，如20世纪90年代与澳大利亚的库尔特·赞恩(Kurt Zein)共同发明的一种用纸板作为印刷版进行凹刻的方法。他意识到无论用什么方法都可以达到殊途同归的效果，更因制作过程本身而非创作同样版本的观念而兴奋不已，他将现成的物品放入他的印刷品中，印刷前后在印刷品上进行手工绘制，然后使用自己制作的电动工具和更传统的辅助工具，如蚀刻针和石版印刷所用的蜡笔进行制作。

《西海岸边的红色舞者》描绘的是取材于古代遗迹造型中的一位长纱蔽体的女性舞者，尺寸甚至比真人还要大一些。这是一件栩栩如生的伟大范例，为了能在其创作过程中留下令人信服的真实记录，丹因使用了他能想到的一切方法。这个人物来自陈列在纽约大都会博物馆中的一件古希腊青铜雕像，他非常喜欢这尊雕像，根据照片他先把雕像画了下来。虽然画面的印记看上去是手工制作的，但实际上他却使用了非同一般的方法：利用照相凹版术(heliogravure)和喷蚀蚀刻凹版法(spit bite aquatint)制造了大部分有织纹的表面，用一种叫做“尼美”(Dremel)的电动打磨机强化人物肖像的轮廓。喷蚀蚀刻凹版法是一种用混合了水或唾液刷子将酸喷洒或涂抹在版上的技术。这里所用到的照相凹版术是一种当时新近发展起来的方法，先把作品的影像用明胶印刷到感光过的胶合板上，然后暴露在光线下进行处理以便使表面耐得住“喷砂”，这样就可以获得其他方式无法实现的具有极其纤细线条的网状结构。通过这些方法，远古和现代天衣无缝地对接起来，丹因重塑了一个两千多年前的女性形象，活力四射、刻骨铭心、纵情声色。



1987—1988年 木刻及喷蚀蚀刻制版 200×121厘米(79×48英寸) 伦敦阿兰·克里斯蒂美术馆(Alan Cristea Gallery, London)提供

《奥地利的伊丽莎白》(Elisabeth von Österreich)

安塞姆·基弗(Anselm Kiefer) 1945年生于多瑙厄申根市(Donaueschingen)

自20世纪80年代早期以来,艺术家,尤其是画家,为了参照那些源自整个艺术史的绘画样式及主题,都倾向于把自己置身于这段历史中,并使之成为自己(往往是)主观性探索的正当合法的领域。然而,对德国画家兼雕塑家安塞姆·基弗来说,过去隐约呈现给人们的与其说是充满着美学价值累积,倒不如说仍是一个充满威胁的存在——首先包括第三帝国和大屠杀惨剧——这些威胁或许只能通过直接对抗方能清除。从20世纪70年代早期开始,他的那些幅面巨大,常以富丽堂皇的室内和阴森恐惧的风景为主题的戏剧性绘画唤醒了德国艺术文化的独特传统,他试图以身临其境的方式重现世界历史上最黑暗的一段时期。

基弗作品带有强烈的浪漫主义风格,在他的画面上时常能够明确体会到作曲家瓦格纳的弦外之音,尤其是在将神话人物、标题、手写铭文融汇到绘画中的时候。甚至他对原始森林和无尽萧瑟的北方风景的视觉呈现也有了一种就连瓦格纳和其后的纳粹都会信奉的永恒而雄壮的气氛。从一开始在对材料的粗略处理和木刻的有力使用中,他就表现出对表现主义的强烈偏爱——表现主义是德国风格最强的现代艺术运动,却被纳粹公开指责为“堕落”艺术,它在20世纪早期得以复苏,也是由于它与中世纪和文艺复兴时期的德国艺术有关。基弗喜爱的这些强有力的建筑空间,无论是阴森恐怖的罗马式教堂地下室还是德国式木制建筑物的内部,都旨在给人留下与法西斯建筑师艾伯特·斯皮尔(Albert Speer)相同的印象,他也引用了斯皮尔风格,即通过让观众预先设想一种不容置疑的权威力量使他们产生一种敬畏感。由于通常在标题和题字中把历史/文化的意旨与文学的暗示相结合,这些元素组成了一张民族精神起源的复杂图画,大胆地将最值得赞赏的文化成就与傲慢而暴力毁灭的黑色深渊结合在一起。

尽管基弗的色调和肖像带有无情的忧郁,他也

趋向于从不远的或者遥远的过去寻求主题,但若把他的作品视为是保守退缩的可就大错特错了。他的许多肖像都来自现代媒体摄影的精粹;大幅印刷品被装订进巨大的铅制封面的书籍之内,如他的雕刻杰作《女祭司》(*The High Priestess*, 1985—1989, 奥斯陆艾斯楚·费恩利现代艺术馆[Astrup Fearnley Museum of Modern Art]),而且被牢牢固定在画布上作为作画的基底,其中一部分会被盖住。通过这种方法,基弗提供了一种此时此地置身于物质世界的强烈感觉。他的绘画和雕刻具有一种可能会被误认为原始主义风格的手工粗糙感,但是非传统手段强烈的实物性——从麦秆等易碎、易腐坏的有机材料到坚不可破的无生命之物,比如铅——使它们成为那个时期最具创新性和最有影响力的作品。

《奥地利的伊丽莎白》和基弗于1986年创作的《革命中的女性》(*Women of the Revolution*)系列画一样,也在铅底版上运用了多种材料,这幅画以一位历史人物命名,但是不能被称为传统意义上的肖像画。奥地利皇帝弗朗兹·约瑟夫(Franz Joseph)之妻伊丽莎白(Elisabeth,即茜茜公主——译注)在皇宫中的不幸生活使之成为一个悲剧角色,1898年她在瑞士遭到一个意大利无政府主义者的暗杀。基弗画中船的模型似乎是用不甚熟练的双手拼装起来的,它漂泊在用涂着颜料的大幅铅板制作的孤独的海洋上,令人不禁动容。此船隐喻这位女子注定要漂泊一生的身世,她的财富和几近至高的权力也不能拯救她或使她的生活更有意义。一团忧郁低垂的黑色头发像圣人遗物般悬在甲板上的铅制拉索上,与坚挺的金属表面形成对照,以物质形式表现了存在的脆弱。基弗这幅作品的规模和构思宏大壮观,它的语汇象征相对容易理解,它是对历史画传统手法的拓展,从这几方面来看,其作品从本质上来看还是一种公众艺术,但它也同样蕴含着包括画家本人在内的每一位艺术家的个人努力和艰辛道路。



1993年 铅和毛发 200×300厘米 (79×118英寸) 葡萄牙辛特拉现代艺术博物馆, 贝拉尔多收藏 (Berardo Collection, Sintra Museum of Modern Art, Portugal)

《装扮》(Grooming)

波拉·瑞格 (Paula Rego) 1935 年生于里斯本

波拉·瑞格曾就学于伦敦的斯莱德美术学校，此后，她基本上一半时间在她的祖国葡萄牙，一半时间在英国。这两种不同的文化经历，尤其是她成长过程中的鲜活记忆（她是一个家庭成员多为女性的富裕中产阶级人家的独女）以及她对人物肖像画与日俱增的兴趣都在她的作品中留下了清晰的烙印。她的作品风格每十年就会有一次很大的改变。作品中体现出的奇思异想、恐怖感受及敏锐观察早在她的学生时代就非常明显了。瑞格从一开始就意识到自己对绘画与生俱来的偏好，20 世纪 50 年代后期，她将以前自发创作的作品剪成碎片，为的是将其用作材料，放置在她表现放纵、残暴主题的画作中：这种原生态的创作得益于“眼镜蛇运动”（Cobra movement）的表现主义倾向和法国画家让·杜布菲的原始主义。

20 世纪 60 年代后期，瑞格摒弃了对拼贴画的严格依赖，开始尝试利用水粉或丙烯颜料鲜艳的色彩创作平面的卡通类型的叙事画，直到 80 年代中期，她还对此始终保持着相当的热情。丰富的想象力和灰色的幽默感不仅来自她孩提时怀着恐惧与兴奋的复杂心情听到的葡萄牙民间故事，还来自其他各种各样的渠道，包括童谣、神话、詹姆斯·吉尔瑞 (James Gillray) 和托马斯·罗兰森 (Thomas Rowlandson) 的讽刺漫画、约翰·坦尼尔 (John Tenniel) 为刘易斯·卡罗尔 (Lewis Carroll) 的“爱丽丝”丛书所作的插图以及迪士尼公司逼真的动画电影。自维多利亚绘画的黄金时代开始，人格化的动物造型异彩纷呈，在人类喜剧的舞台上扮演了重要角色。面对现实主义对叙事画和插图的明令禁止，瑞格依然矢志不渝，以这些形式进行创作，把自己最隐秘的思想反映到画面上，给人一种电影般的视觉感受。

1986 年，瑞格创作的以“女孩与狗”为主题的系列画表明她向一个更加自然写实的风格的彻底转变。外在空间中模特的肉体更加令人信服，人们

的想象力被压缩到去除了所有修饰细节的生动画面中。瑞格曾从事过蚀刻和蚀刻凹版画的创作，这使她能更透彻地了解哥雅的作品，并利用水墨画的技巧先画了一些习作，显而易见，这归功于她对欧洲早期大师作品的了解，更源于对葡萄牙传统瓷砖装饰画 (azulejos) 的熟悉。1988 年，她的丈夫英国画家维克多·维灵 (Victor Willing) 久病辞世，这对他们两人来说或许都是一种解脱，她决心通过绘画来纪念他们共同的记忆。这些作品在视觉概念和技巧上更富表现力，真实、直白地进行了自我剖析。也正是此时瑞格成功转型，成为当时最杰出的人物画家之一。

《装扮》是瑞格 1994 年创作的 14 幅巨作中的一幅，14 幅作品共同命名为《狗女人》(Dog Woman)。作品取材于生活，原型是一位曾照顾过瑞格丈夫的年轻葡萄牙护士。由于外貌和性情与自己相似，瑞格视其为亲密知己。艺术家和模特事先将画作要表达的戏剧性背景和强烈的感情“串通”好，所以作品具有表演的成分。正如系列画的主题所暗示的，对这个女人的描画有着凶残的兽性，她摆出不同的原始的野性姿态，例如舔舐自己，狂怒地尖叫，抬起臀部露出牙齿显得颇具威胁、躺着时无意识地将两腿叉开，身着结婚礼服懒懒地斜卧着仿佛等待性行为开始等等。以前瑞格总赋予动物以人的特性，而在这里，她展示了人的动物性。在如此大幅的油画布上出其不意地使用粉蜡笔，提升了画的粗犷性和情色效果。人们的注意力被引入画的“皮肤”之中——分散的笔触，纯朴自然的颜色如同构成了一幅眩目迷惑的挂毯——这似乎隐喻的是人的肌体。虽然女权主义者确信瑞格从女性的视角毫不隐讳地在作品中表现人体，但她从未向任何人声明过什么，她只是以自己的方式说明自己的见解。这种非凡的勇气使她的作品成为全人类的作品，并使其中的人性异常动人。



1994年 画布粉蜡画 76×100厘米(30×39英寸) 私人收藏

《房子》(House)

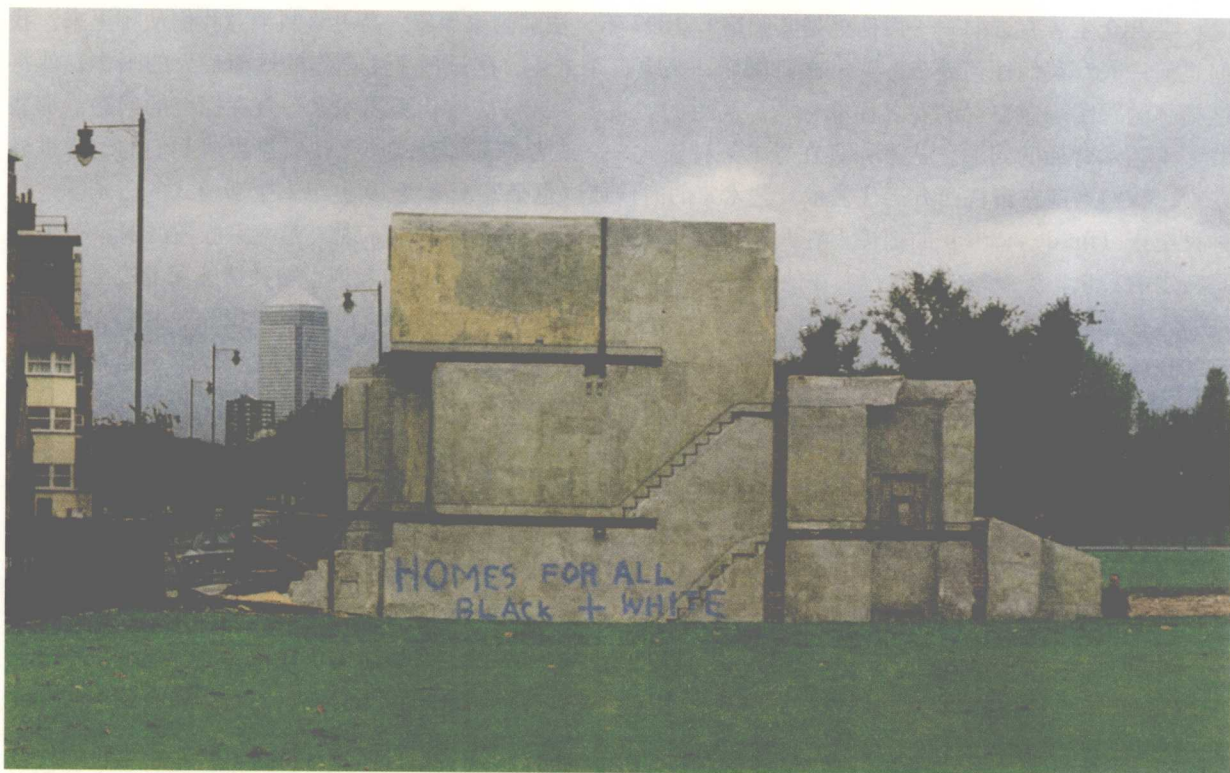
雷切尔·怀特莱德(Rachel Whiteread) 1963年生于伦敦

《房子》位于伦敦东部波尔(Bow)区格劳夫大街(Grove Road)和罗马大街(Roman Road)交界处,是把混凝土灌注到一座新近拆除的维多利亚式街巷中唯一未被拆除的房子中而制成的一件具有纪念意义的雕塑作品。这件作品是1991年受艺术天使信托公司(Artangel Trust)与啤酒生产商贝克公司(Beck's)共同委托,由英国青年雕塑家雷切尔·怀特莱德作为临时公共艺术品而完成的。她自1988年起便一直尝试把普通居家物品中的无形的“秘密”空间直接浇铸成模子,例如洗涤槽、浴缸、椅子、褥垫或者建筑物的某一小部分,如壁橱的内部和地板下的浅洞。她的工作就是让隐藏在日常生活表面下的东西显现出来,这种方法赋予了原本私密的记忆空间以简单易懂的物质形式。那些她通过把空洞的空间和具体的物体反过来表现出来的物品是日常生活中经常遇到的,这些人们熟悉的经常反复使用的仪式化事物几乎具有了一种神圣的意义:洗刷、闲坐、走路、休息、睡觉、做爱。通过使用各种各样极具触感和质感的材料——包括石膏、橡胶、纤维玻璃和树脂——她明确了空缺物体的物质存在,并通过对此扩充来展现那些平凡行为可触及的真实性,正是这些平凡行为证明了人类存在的转瞬即逝。

由于怀特莱德首先关心的是让私人生活留作纪念,并用令人信服的、诗意的雕塑手法来传递抽象的理论概念,所以她自然而然成为受托构建公共纪念物的候选人。1990年,她创作了《幽灵》(*Ghost*, 伦敦萨奇画廊[Saatchi Gallery]),这是一个用熟石膏做成的雕塑,再现了一个家庭房间的完整内部,清晰的建筑细部痕迹表明了它的用途和特征:铺着瓷砖的壁炉、门道、壁脚板和环绕四壁的挂画线。浅灰色不透明的石膏让人觉得无法呼吸,这种使人窒息的感觉散发着一种如此的居住环境所引发的恐慌情绪。

从规模和形式的复杂性本身,到私密与公开的融会贯通,《房子》是怀特莱德到目前为止最有雄心的作品。它是从内部向外浇铸的,外墙被当成了用混凝土灌注的模子;和使用其他模具一样,只有当模子被拿掉之后,在此也就是当房子的墙壁被最终拆除之后,作品的形式才会显露出来。俄国无政府主义者米哈伊尔·巴枯宁(Mikhail Bakunin)早在一个世纪前就提出过,毁灭亦是创造。怀特莱德先前的工作全部基于反转的理念,因为她以雕塑的形式表现的反向的空间模型也可以被理解成一个崭新的、正向的原物复制品,这个复制品或许原本就应该是这个样子。在此,我们可以这样理解,被纪念的物体首先应当在形体上遭到破坏,以此作为让它接受敬意的必要形式,如果这样理解的话也是一个小小的进步了。

就像众多的战后受委托的公共作品一样,《房子》也饱受争议,尽管在艺术领域和民众之中得到了极大的支持,但它仍在1994年1月11日在当地政府的号令下拆除。这件忤逆人心之事使怀特莱德又受托建造维也纳的大屠杀纪念碑。这件默默矗立的私人图书馆样式的作品同样富有争议,经过漫长的拖延之后,最终在犹太人广场选址并于1999年落成。《房子》的消失不仅是伦敦景观的一大损失(很明显,伦敦原本就缺少著名的现代公众纪念物),而且可以说是当今公共雕刻史的损失。尽管这件作品已经成为记忆,它短暂的存在留在了许多纪实照片和电影胶片中,但它仍是个人和公众情感纠缠不清的充分体现,它将我们对家庭、邻里、移动人口、城市衰败和重建的共同想法和经历联系在一起。在这样一个见证了太多破坏的世纪——不只是战争带来的破坏,更多的是因政府的轻率行为而导致的艺术品的破坏——《房子》依旧是对过去留给我们的回忆挥之不去的证明,也是一种对业已逝去的芸芸众生表达敬意的途径。



1993 年 混凝土 实物大小 伦敦安东尼·德奥菲画廊 (Anthony d' Offay) 提供

后 记

马丽娜·韦西

芸芸众生皆有去向——而何处是其归宿？1897 年，法国画家保罗·高更绘制了《我们从哪里来？我们是何许人？我们往何处去？》一画。画毕，高更自杀未遂。这是他平生创作的幅面最大的画作，他将这幅画的题字当做自己的签名而非标题。高更的“签名”或许能够代表艺术家一直在探究的问题，那些藏匿于艺术背后的问题。艺术一直在寻求某种模式——或者将某种模式施于现实世界或我们的幻想世界之中。我们当前在审视西方当代艺术及艺术家的时候或许也会发现高更 19 世纪末生活模式的影子——这种世纪末（fin de siècle）的惶惶然在我们匆匆步入下一世纪的时候再次浮现。艺术家服务的对象非但不是特定的大众，反而是他们自己。在他人眼中，他们桀骜不驯，往往行为叛逆，触及情感深奥极至之处，在坚定信念和虚无主义之间摇摆不定，甘愿以牺牲个人关系与传统职业为代价来“找寻”他们心目中真正的自我并与之达成妥协。事实上，一个世纪之后我们从历史角度来看或许会发现，20 世纪艺术家迎合其观众的方式和 15 世纪的艺术家的不无相似之处。

对过去，我们充满激情，对现在，我们无法逃避，而对将来，我们充满希冀与忧虑——因为艺术与其他人类活动如出一辙。在我们的视觉生命中，20 世纪末给我们更多的视觉刺激、视觉可能和视觉交流，人类历史中的任何时候都无法与之匹敌；我们对世界艺术的多样性和历史更为关注；技术和技法的普及给我们带来了无限可能；从艺术欣赏角度来说，越来越多的博物馆和美术馆开张大吉，速度之快让我们应接不暇。

正如许多评论家所言，整个社会都意识到这些博物馆和美术馆在功能上正在取代其他伟大的宗教与世俗纪念性建筑，从大教堂到市政厅、从议会大厦到火车站。在欧洲和北美，它们是为社会索回世俗中心的重要手段。巴黎有火车站改建而成的



盖蒂中心（1998）建筑群在洛杉矶布伦特伍德（Brentwood）山顶绵延 110 英亩土地，俯瞰日落大道和太平洋。

奥赛博物馆，还有带有室内外聚会场所的蓬皮杜中心（Pompidou Centre）。在伦敦，特拉法尔加广场（Trafalgar Square）与国立美术馆和国家肖像展览馆（National Portrait Gallery）毗邻，而由泰晤士河上的一座发电站改建而成的“河畔”（Bankside）为泰特美术馆平添了庞大的新空间，20 世纪艺术在此展出；它也是千年计划的一个主要组成部分。在美国，博物馆群规模巨大并仍在扩建之中，它们从华盛顿国立美术馆延展至洛杉矶的盖蒂中心（Getty Center），这座建筑带有意大利大理石雕饰和中心露天市场，不禁令人联想起文艺

复兴时期的山顶小镇。赫尔辛基的奇亚斯玛（Kiasma）当代艺术博物馆（1998）与上世纪之交建成的芬兰最精美的建筑丰碑沙里宁火车站（Saarinen's railway station）相距咫尺；而在柏林这个名至实归的德国联邦首都，人们也将关注焦点聚于博物馆之上，期望为这个重获统一的国家建设一个富有凝聚力的中心。从斯德哥尔摩到马德里，从毕尔巴鄂到里尔，从巴塞尔到西雅图，这些城市无论大小，都正在用新建筑重新诠释自己，不是建立起新的博物馆和展览馆，就是扩大了它们的规模。将文化价值和经济地位附加在美术馆理念之上，毕尔巴鄂或许就是一个完美的例子。1997年，美国设计师弗兰克·盖里（Frank Gehry）设计的毕尔巴鄂古根海姆（Guggenheim）博物馆在西班牙北部巴斯克地区这个经济萧条的港口城市落成开馆。这座博物馆已然成为新毕尔巴鄂的象征，吸引了上百万游客来到这座原本门庭冷落的城市。不到一年时间，人们就如熟悉悉尼歌剧院的侧影一般熟识了这座闪闪发亮的钛表面结构建筑的轮廓。

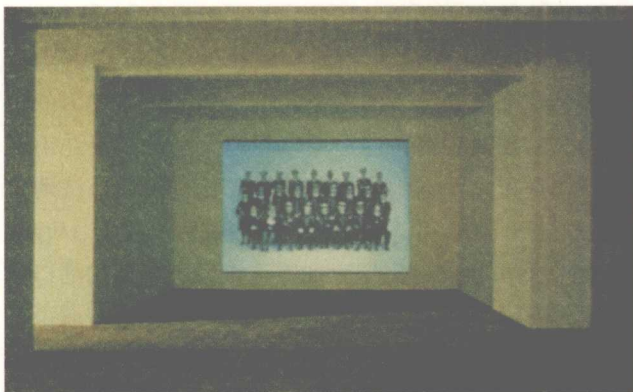
除写字楼、机场、家居和工厂外，西方诸国（在此也包括日本）以新姿态出现的新建博物馆或展览馆都已成为其“文化”象征。此外，公共机构以及商业画廊也逐渐成为教育和启蒙的中心，在此，人们举行讲座和研习班、音乐会和演出，这些场所也正成为公司和私人的娱乐场所。

诚然，大胆的艺术宣言现在已被普遍认可，而在为特定目的而建的建筑之外还有以公共场所为阵地的艺术形式。在芝加哥街头，人们可以看到亚历山大·考尔德（Alexander Calder）和让·杜布菲（Jean Dubuffet）等人的主要雕塑作品。在城市和乡间的一些令人意想不到的场所出现了新的雕塑或画作，这些委托创作的作品往往是私人与大众合作的产物。比方说，英国在20世纪90年代晚期矗立起两座巨大的雕塑，一座是位于乌维汉普顿（Wolverhampton）由大卫·马克（David Mach）创作的砖制火车，另一座是位于盖茨黑德（Gateshead）由安东尼·葛姆雷（Antony Gormley）创作的《北方天使》（*The Angel of the North*），这两座雕塑都是争议作品，也是人们频频留影的对象。

艺术如何展示给大众，或者说如何向大众展示艺术，这个问题为何如此重要呢？人类历史最初时期的艺术所处的原始位置——教堂、寺庙、宗教建筑、医院、济贫院和宫殿——提供了艺术产生的背景，暗示了艺术主题并不可避免地影响了艺术家，同样道理，在这个世纪末，艺术的展示影响着我们对它的感知。这在历史作品上体现得最为明显，这些作品被人从其原始背景中提取出来，尽管它们所处的环境影响着我们的观赏所有今昔艺术的方式。但是，这并不是一种单向的关系；许多当今艺术作品的性质对展示这些作品的空间提出了要求。自文艺复兴以来，艺术家从未像现在这样频繁创作规模巨大的作品，他们往往使用新材料——换句话说，使用艺术创作未曾使用过的材料——从霓虹灯管和CAD（计算机辅助设计）到视频和胶片，而这些媒介的展示都有特殊要求。举例说明，比尔·维奥拉（Bill Viola，生于1951年）和加里·希尔（Gary Hill，生于1931年）出色的影像作品不但要求使用博物馆似的条件——分隔开来的房间和特殊与特定的光线——还需要专门的设备和悉心的维护。空间成为艺术作品的一部分。

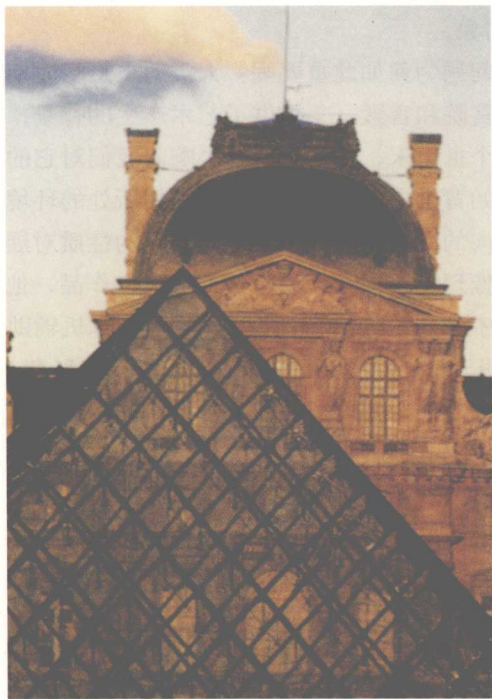
除了新颖、现代的媒介之外，艺术家和博物馆也有了自己的网站并与报刊电视密切合作。有人断言，多媒体已经成为主流，但此话可否当真？虽然试验作品与日俱增，派别之间的界线也日趋模糊，与之并驾齐驱的“传统”绘画与雕塑却几乎依然故我。所有艺术表现形式似乎仍有余地可言。

古今艺术形式的表现空间正在潜移默化之中（美术馆越来越多、越来越大，并通过互联网、万维网和大众传媒进行展示），除此之外，当下艺术创作又出现了一个鲜明的特色：对传统的革新。现今大多数艺术家都表现出一种对艺术史有意识的关注。英国几位最知名的画家依然经常出入国立美术馆进行素描和油画的临摹，几年前卢浮宫还举办了一次名为“临摹·创新”（To Copy To Create）的成功展览，



视频装置, 例如英国艺术家吉莉安·韦英 (Gillian Wearing) 的《60 分钟的沉默》(在这部片子里, 30 位装扮成警察的人物试图保持静止 1 小时), 在绘画和电影之间占据了一个新的领域。

发展的媒体一并进行解构。安迪·沃霍尔 20 世纪 60 年代和 70 年代以来的作品堪称第二个过程的佳例, 这些作品着重描绘了通过媒体而家喻户晓的名人形象, 从毛泽东到杰奎琳·肯尼迪、猫王和伊丽莎白·泰勒。数百万人知晓他的名字安迪 (这也许是 20 世纪末标志着业已“走红”的真正象征), 从某种意义上说, 他是上流阶层、耀眼明星、生者与逝者以及大众传媒的御用艺术家。然而如果我们不理解两种截然不同的



贝聿铭的玻璃金字塔 (1989) 给古老的卢浮宫注入了新鲜而现代的空气。

这次展览回顾了德拉克罗瓦、毕加索、弗朗西斯·培根等画家是如何利用博物馆中的画作的, 是如何对它们进行临摹的, 或是如何借鉴其中元素进行创新的。从整个西方传统来看, 将艺术重新包装为新艺术形式一向是视觉创作的一大要素, 但是当现代艺术家与观众都能够接触到如此众多的视觉影像时, 这个要素的重要性达到了史无前例的程度。

现代艺术最显著的特点, 对我来说, 在不远的未来, 一切都会从对过去的利用 (例如, 改编并诠释文艺复兴时期的艺术) 转变为对我们周围世界的利用, 将它的形象和意义一并进行解构, 将具体景物及其所处环境以及无所不在、不断发展的

媒体一并进行解构。安迪·沃霍尔 20 世纪 60 年代和 70 年代以来的作品堪称第二个过程的佳例, 这些作品着重描绘了通过媒体而家喻户晓的名人形象, 从毛泽东到杰奎琳·肯尼迪、猫王和伊丽莎白·泰勒。数百万人知晓他的名字安迪 (这也许是 20 世纪末标志着业已“走红”的真正象征), 从某种意义上说, 他是上流阶层、耀眼明星、生者与逝者以及大众传媒的御用艺术家。然而如果我们不理解两种截然不同的创作手法的话, 我们就无法欣赏他那色彩斑斓的丝网印刷作品, 这两种创作手法一是传统的, 完全正面的头像, 二是大量复制技术。安迪·沃霍尔代表了我们这个时代的矛盾: 他将复制品再次复制, 这看似不具个人特色, 但其作品中的沃霍尔印记人们一看便知。他借鉴商业艺术手法, 制作出价值不菲的“美”艺术作品, 这些作品反过来又对大众传媒带来巨大的影响。正题、反题、合题; 作用与反作用: 这正是影响的周期。

安迪·沃霍尔是波普艺术这场极现代化运动的主要代表人物。与以往诸世纪相比, 刚刚过去的这个世纪见证了更多的“主义”, 即更多的艺术门类。这种现象的出现有多种多样的原因。更多艺术家诞生在这个世纪, 更多的艺术家能够维持自己艺术家的身份, 不但拥有具有鉴赏力的大众——包括个人和组织——而且能够在欣欣向荣的艺术学校里担任教员。社会中产生了一种标识、辨别“产品”的需求, 因为在工业化时期过后, 西方进入了服务时代, 这包括豪华商品、广告、公共关系和媒体的服务。通讯手段越来越多, 因此各种风格的流传范围更广也更迅速; 大学数量增加, 艺术史研究者随之增加; 更多的收藏家、博物馆、出版物和评论家也

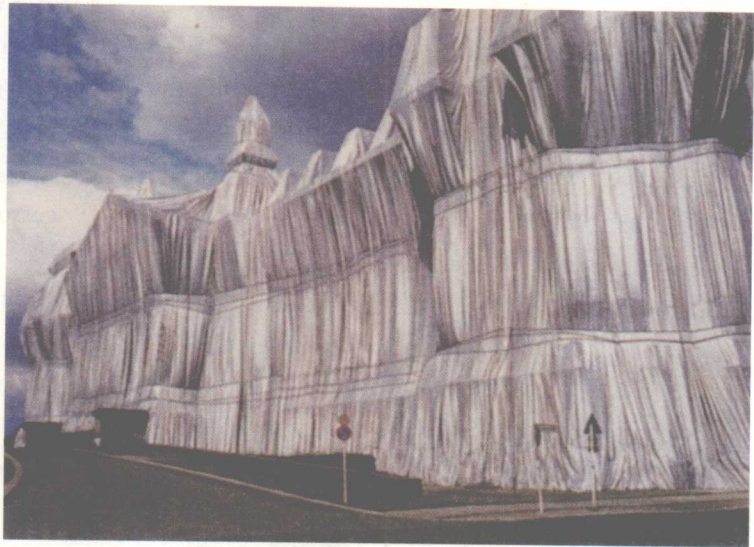
应运而生。19 世纪欧洲报刊对画廊和画院展出进行的报道可谓详尽，但这仍无法与针对艺术史上极富特色的方面而编写的众多专著和展览相提并论。专项展出和专门研究有增无减，这或许源自庞大的学术需求，也可能源自吾辈大众对更多此类活动的渴求：消费时代已经从根本上影响了艺术本身、艺术的接受形式、过去的艺术以及正在创建的艺术。

也许，我们是用达尔文进化论的一个另类版本来看当代艺术的，总想从中找出哪些是新的、哪些是原创的。我们找寻的是演变和发展，而不是去接受这样一个事实，那就是视觉艺术一如既往，都属于它所诞生的时代。艺术关注的是一种地位，无论从广义上还是狭义上来说，它所关注的是特定时代个人、社会、经济和政治权力的现实。表现这些基本原则的手段所代言的一个特定时代，而非总能代表下一代或下个世纪。

正如高更代表着上世纪末的艺术一样，极富原创精神的艺术家克里斯托（Christo，生于 1935 年）和珍妮·克劳德（Jeanne Claude，生于 1935 年）成为本世纪与下世纪之交的代表人物。他是保加利亚人，而她则是一位法国将军之女，两位艺术家都为作为象征和真实体现的艺术开创了不同寻常的可能。1995 年，两位艺术家自行出资在柏林市中心创作了《包裹德国国会大厦》这一作品，这项计划的酝酿时间长达 24 年。德国国会大厦始建于 1894 年。1933 年它被大火焚毁，现被重建以恢复其原始功能。在重建之前，经过 20 余年的听证和司法程序，克里斯托夫妇获得许可，得以用特别制作的银色材料包裹起这座建筑古老的外壳，然后用蓝色绳索加以固定，而银色和蓝色是弥足珍贵的象征。这座建筑花了一星期才包裹起来，裹起来的建筑又保持了两个星期，它不但是一件超凡脱俗的艺术品，而且吸引了上百万激动不已的观众前来统一之后的柏林市中心一睹其芳容。

依我所见，在 20 世纪后期，博物馆和美术馆数量的增加和越来越多的往日艺术品的重见天日带来了艺术的空前繁荣，而不断发展的学术成果和艺术新闻对媒体的影响力——发现、重要收购、艺术市场——又将这种繁荣提到了一个新的高度。旅游业的发展是人们对艺术越来越感兴趣的一个重要因素：我们外出观光的一大原因是为了造访博物馆和美术馆，为了观看著名教堂中的艺术品以及历史城市中的建筑。从一些主要展览会上和著名博物馆和美术馆（巴黎卢浮宫、纽约大都会、佛罗伦萨乌菲兹）里游客们排起的长龙来看，它们几乎已为盛名所累。

我们这部《艺术之书——西方艺术史上的 150 幅经典之作》蜻蜓点水般地从学术角度纵览了几近 2000 年的西方艺术。从手法、技术、影像制作以及所有视觉艺术的角度来看艺术，无论其未来何为，它将会继续呈显性，将会找寻更多的方法找到它的受众。



《包裹德国国会大厦》（1995），克里斯托和珍妮·克劳德坚持不懈的宏伟成果，使用了铝处理后的布匹。

术语汇编

acrylic 丙烯颜料 一种用途很广的合成颜料，能够产生油画颜料的厚涂效果或者水彩的涂层效果。比油画颜料易干。

altarpiece 祭坛画 悬于教堂祭坛上空、放置在其上方或后方的灵修艺术作品。也可以是便携式的。

aquatint 飞尘腐蚀法 蚀刻法的一种，能够在蚀刻的时候产生颗粒状、而非线状的色调区域；也指完成的印张。

avant-garde 先锋派艺术（或前卫艺术） 以刻意推翻传统，以求创新的艺术形式。

Book of Hours 《祈祷书》 一般信徒的祷告书，每天不同时辰、每周各天、每月、每季有不同的祷告文字。是 15 世纪最流行的手抄本装饰画的载体。

canon 圭臬 普遍承认的“伟人”或“伟大”的艺术品。

canvas 画布 绘画中使用的织物基底。最好的画布是亚麻布；棉布、大麻、黄麻布也常用。15 世纪开始得以普遍采用，17 世纪起开始成为主流。

cartoon 草图（或底图） 以备转绘至油画或地毯上的全幅素描图。

chasing 雕镂术 金属铸造雕塑中的修整过程，用以去除微小缺陷或重塑注塑过程中丢失的细节。在金属艺术品加工中指雕刻的或浮雕压印的装饰。

chiaroscuro 明暗对比法 意大利语表示“明一暗”，在绘画中指光线和阴影强烈的对比效果以及这种效果在造型中的使用。

contrapposto 对应 意大利语表示“相对设置”或“相反”。在雕塑或绘画中指身体不对称

的平衡，常常包括身体的扭曲。

cornucopia 丰饶之角 古典艺术中弯曲的羊角，角内盛满果蔬，多得溢出角外。

diptych 双联画 中间用铰链连接的一对木制或象牙制画板画，可以像书本一样开合。适于作便携式祭坛画。

drypoint 干刻法 一种用黄铜制版的方法，刻画图案凸起的边缘可使印张形成柔和的效果。

embossing 浮雕压印 也称“repoussé”，在金属、皮革、织物、纸张或其他材料上压印突出的图案。

encaustic 蜡画法 一种将颜料和热熔蜡混合的绘画技法；盛行至 8、9 世纪。

engraving 雕版 将图案雕刻在金属版（块）或木板（块）上的一系列方法；也指制成的版画。

etching 蚀版 雕版的一种，用酸将图案腐蚀于金属版表面的方法；也指制成的版画。

fresco 湿壁画 意大利语表示“新鲜”。一种将画绘在墙壁和天花板上的方法，使用这种方法时，粉状颜料用水调和，画在湿灰泥上。壁画会和灰泥充分融合。

gesso 石膏粉 细滑的白石膏，用作蛋彩画打底。

gilding 镀金 将金箔附着在物体表面上的过程。

glazing 上釉（上光） 绘画中将一层透明颜料施加在其他色彩并将其改变的方法。

gouache 广告色画 或称肉色画；不透明的水彩画。

icon 圣像 希腊语指“形象”或“相像”。一种基于严格图像画法的圣人画像，用作代替他人

向画中圣人祈祷。

iconoclasm 反拜像 对圣像极度崇拜的反对，往往导致破坏行动。

iconography 图像学 对主题而非风格和形式的研究；也可指对可以辨别的人物进行表现的传统。

illuminated manuscript 手抄本装饰画 用彩画和装饰图案装饰过的手抄图书。

impasto 厚涂法 厚涂油画颜料，使其在油画表面凸起的油画技术。

marmoreal 大理石的 与大理石有关的或似大理石的。

memento mori 死的象征 拉丁语表示“令人回忆起死亡的东西”。劝世静物画（vanitas）中使用的象征，旨在让观者联想起生命短暂、死亡必然的物品，如头骨、沙漏、钟表、蜡烛、枯萎的花朵等。

miniature 细密画 手抄本装饰画中在文字之中或围绕文字的小幅图画，有时可以整页形式呈现。

modello 样张 意大利语表示“模型”或“图案”。交予资助人征询意见的画作样稿。

oeuvre 法语表示“作品”。某位艺术家经过考证的全部作品。

oil 油画 用植物油（亚麻籽油、核桃油、罂粟油）调和颜料所作的画。

Old Masters 早期大师 深受后辈画家敬仰的文艺复兴和巴洛克大师，包括达·芬奇、拉斐尔、米开朗基罗、提香和鲁本斯。

orthogonals 正交线 代表透视效果的线，在现实中可能是平行的，但在画作中则在平的或浅的表面上相交。

panel 画板 在绘画中木头、金属或其他坚硬材料制作的基座。15 世纪之前，木头是最主流的基座材料。

pendant 一对中的一个 指艺术作品中成对雕塑或画作之一。

perspective 透视 用正交线或物体渐小的视觉效果在平的或浅的表面上表现空间深度的方法。基于一个固定观察点的单点或线性透视起源于 15 世纪初的意大利。

plein air 外光画 法语表示“露天”。指部分或全体在露天而非室内创作的绘画。

polychrome 彩色雕塑 原意为“用多种色彩绘制”，用于以此法处理的雕塑；也可指代彩色石头或大理石组成的艺术品。

polyptych 多联画 由四幅或四幅以上板面或页面组成的绘画或其他艺术品。

pouncing 印粉印图 通过轻拍细印粉透过针孔将一个图案转到另一基底表面上的方法，一般从草图转到湿壁画上。在金属艺术品制作上指在金属表面上造成无光泽效果的小点。

predella 祭坛台座垂直面彩画 指祭坛下方的一系列小型绘画，一般描绘的是与祭坛画有关的叙事性情节。

priming 底漆 在油画中指头一道颜料涂层，一般是白色或中性色。

print 版画 在平板或木块上雕刻并涂上墨水进行压印的图案。一般有三个主要过程：凸版（relief），如木版画，图案从凸起的不经修饰的表面上印制；凹版（intaglio），如雕版和蚀刻画，图案刻入平面，然后进行印制；平版（surface），如平印，图案用油性蜡笔画在平面上，表面打湿，然后用油墨滚动印制，油墨只附着在油性图案上。

quattrocento 15 世纪 意大利语表示“四百”。指 15 世纪意大利艺术。“Dugento”或“duecento”指 13 世纪，“trecento”指 14 世纪，“cinquecento”指 16 世纪，“seicento”指 17 世纪，“settecento”指 18 世纪，“ottocento”指 19 世纪，“novecento”指 20 世纪。

scumbling 薄涂法 指在绘画中薄施不透明色彩，以造成色彩斑驳的效果。

size 浆料 绘画中使用的胶水，以减少木质

画板或画布的吸力。

still life 静物画 以花卉、水果、猎物或家用器皿为内容的绘画或素描。

stucco 装饰用灰泥 一种白色、可塑性强的灰泥，可用于雕塑或建筑装饰。

tempera 蛋彩画 一种将颜料溶于水并与有机乳剂（树液、动物胶、奶、蔬菜汁）混合所作的画。13—15 世纪最常见的形式是混合鸡蛋的蛋

彩画。

triptych 三联画 一种将三块画板或画格用铰链连成一排的艺术品。适于作便携式祭坛画。

watercolour 水彩画 一种绘画方式，水彩画材料是用细颜料用树脂混合的水溶物质。也可指用这种颜料进行绘画的画法。

woodcut 木刻 / 木版画 从木块上进行凸版图案印刷的方法；也指用此法印出的版画。

索引

A

- Aachen Gospels 《亚琛福音书》 30 210
 Abington, Mrs (actress) 阿宾顿夫人 (演员) 210—211
 Abstract Expressionism 抽象表现主义 318
 Algardi, Alessandro 阿尔加迪, 亚历山德罗
 The Encounter of St Leo the Great and Attila 《圣良一世遭遇匈奴王阿提拉》 140—141
 St Philip Neri 《圣菲利普·内利》 140
 Altdorfer, Albrecht, *Landscape with Bridge* 阿尔特多费尔, 阿尔布雷希特 《带桥的风景画》 164—165
 Ammianus Marcellinus 阿米阿努斯·马尔切利努斯 14
 Andrea del Sarto *see* Sarto, Andrea del 安德烈亚·德尔·萨托, 参见桑托, 安德烈亚·德尔
 Angelico, Fra, *The Deposition of Christ from the Cross* 安吉利科, 弗拉, 《从十字架上抬下基督》 64—65
 Anne of Cleves 克利夫斯的安妮 168—169
 Anselm, Abbot of Bury St Edmunds 安塞姆, 伯里—圣埃德蒙兹修道院 27
 antique style 古典风格 58—59, 90
 Arch of Constantine, Rome 康斯坦丁凯旋门, 罗马 15
 Art informel movement 不定形艺术运动 324
 Artemis of Ephesus statue 以弗所的阿耳忒弥斯雕像 12
 Arundel, Countess of 奥瑞多伯爵夫人 130—131
 Ast, Balthasar van der *see* van der Ast, Balthasar 阿斯特, 巴尔塔萨·凡·德尔, 参见凡·德尔·阿斯特, 巴尔塔萨

B

- Bacon, Francis, *Head II* 培根, 弗朗西斯, 《头像 II》 316—317
 Barberini ivory 巴尔贝利尼牙雕 17
 The Baroque 巴洛克时期 122—153
 Bartolommeo, Fra, *God the Father with the Magdalene and St Catherine of Siena* 巴托洛米奥弗拉, 弗拉, 《圣父与抹大拉、锡耶纳的圣凯瑟琳》 98—99
 Beckmann, Max, *Departure* 贝克曼, 马克斯, 《启程》 283, 312—313
 Bellini, Giovanni, *St Francis* 贝里尼, 乔万尼, 《圣弗朗西斯》 84—85
 Bellori, Giovanni Petro 贝洛里, 乔万尼·皮托 124
 Bellotto, Bernardo, *View of the Kreuzkirche in Ruins* 贝洛托, 贝纳尔多, 《克鲁兹教堂废墟景观》 202—203
 Bendz, Wilhelm, *Young Artist Examining a Sketch in a Mirror* 本茨, 威廉, 《镜中看画的年轻画家》 219
 Bernini, Gianlorenzo 贝尼尼, 贾恩劳伦佐 122, 123
 Cathedra Petri 《圣彼得宝座》 144—145
 Bertram, Master 伯特伦大师, 56—57
 hodegones, Velazquez 静物画, 委拉斯凯兹 128
 Boilly, Louis-Leopold, *The Public Viewing the 'Sacre'* 布瓦利, 路易—利奥波德, 《观‘神’的民众》 218
 Boit, Edward D. 博伊特, 爱德华·德, 258—259
 Bonaparte, Napoleon 波拿巴, 拿破仑 218
 Bonnard, Pierre, *Nude in the Bath* 博拉德, 皮埃尔, 《浴盆中的裸女》 208—209

- Book of Durrow* 《杜若经》 28, 30
Book of Otto III 《奥托三世福音书》 32—33, 44
Botticelli, Sandro, *Primavera* 波提切利, 桑德罗, 《春》 86—87
Boucher, Francois, *Madame de Pompadour* 布歇, 弗朗索瓦, 《蓬巴杜夫人》 200—201
Bouts, Dieric, *The Resurrection* 包茨, 迪里克, 《基督复活》 59, 76—77, 84
Bramante 布拉曼特 91
Brancacci Chapel, Masaccio figures 布兰卡契礼拜堂, 马萨乔人物 62—63
Brancusi, Constantin, *Le Coq* 布朗库西, 康斯坦丁, 《公鸡》 283
Bronzino, Agnolo, *Allegory of Love with Venus and Cupid* 布龙齐诺, 安尼奥洛, 《维纳斯与丘比特: 爱的寓言》 124—125
Brown, Ford Madox, *Work* 布朗, 福特·马道克斯, 《劳动》 238—239
Bruegel, Pieter the Elder, *A Country Wedding* 勃鲁盖尔, 老彼得, 《乡间婚礼》 172—173
Brunelleschi, Filippo 布鲁涅内斯基, 菲利普 60
Bruyas, Alfred 布鲁亚斯, 阿尔弗雷德 224
Bury Bible 《伯里圣经》 44—45, 50
Byzantine illumination 拜占庭圣像 12—14, 38—39
- C
- Caillebotte, Gustave, *Man at his Bath* 卡耶博特, 居斯塔夫, 《浴中的男子》 260—261
Canaletto (Antonio da Canal), *The Stonemason's Yard* 卡纳莱托, (安东尼奥·达·卡纳尔), 《石匠的工作场》 192—193
Canova, Antonio, *Cupid and Psyche* 卡诺瓦, 阿多尼奥, 《丘比特和普绪客》 187
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 卡拉瓦乔, 米开朗基罗·梅里齐·达 123, 128
The Martyrdom of Saint Ursula 《圣厄休拉之殉道》 126—127
The Cardinal Virtues, Somme le Roi 四大美德, 《君王大全》 52—53
Carolingian manuscripts 加洛林王朝手抄本 30, 32, 52
Carracci, Annibale, *Pieta* 卡拉契, 阿尼巴尔, 《圣殇》 124—125
Cassatt, Mary 加萨特, 玛丽 251
Caulfield, Patrick, *Paradise Bar* 考菲尔德, 帕特里克, 《天堂酒吧》 334—335
Celtic tradition 凯尔特传统 28, 30
Cezanne, Paul, *Blue Landscape* 塞尚, 保罗, 《蓝色风景》 278—279
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon, *The Ray Fish* 夏尔丹, 让-巴蒂斯特-西梅翁 《鲷鱼》 194—195
Charlemagne 查理曼大帝 26, 30, 32
Chevalier, Etienne 谢瓦里埃, 艾蒂安 59, 74
Chirico, Giorgio de, *The Uncertainty of the Poet* 希里科, 乔治·德, 《左右为难的诗人》 296—297
Christo, *Wrapped Reichstag* 克里斯托, 《包裹德国国会大厦》 359
Claude Lorraine, *Coast View with the Embarkation of Carlo and Ubaldo* 克劳德·洛林, 《卡罗和乌巴多登船处的海岸风景》 148—149
Clemente, Francesco, *Priapea* 克莱门特, 弗朗西斯科, 《普里阿匹亚》 336—337
Codex Ebnerianus 《埃布纳条律》 38—39
Codex Egberti 《埃格博特律例》 手抄本 32
Commodus 康茂德 16
Comnene illumination 康尼努斯彩饰插图 38—39
Constable, John, *The Opening of Waterloo Bridge* 康斯塔伯, 约翰, 《滑铁卢大桥开通》 240—241
Copley, John Singleton, *Watson and the Shark* 科普利, 约翰·辛格莱特恩, 《沃森与鲨鱼》 214—215
Corot, Jean-Baptiste-Camillie, *View at Narni* 柯罗, 让-巴蒂斯特-卡米耶, 《纳尔尼景色》 232—233
Corregio, *Jupiter and Io* 柯列乔, 《朱庇特与伊娥》 110—111

- Cortona, Pietro Berrettini da, *Divine Providence*
科尔托纳, 彼得罗·伯瑞提尼·达, 《神圣天意》
136—137
- Counter-Reformation 反宗教改革, 122—123
- Courbet, Gustave, *The Meeting (Bonjour, Monsieur Courbet!)* 库尔贝, 居斯塔夫, 《会面》
或称《库尔贝先生, 您好》224—225
- Cubiculum O, Via Latina Catacomb, Rome O 号
殡葬室, 罗马拉丁大道 23
- D**
- Dada movement 达达运动 300
- David, Gerard 戴维, 杰拉德 154
- David, Jacques-Louis, *Death of Marat* 大卫, 雅克-路易, 《马拉之死》187, 216—217
- de Hooch, Pieter see Hooch, Pieter de 德·霍赫, 彼得, 参见霍赫, 彼得·德
- de Quincy, Lady Eleanor, Countess of Winchester 德·昆西, 埃莉诺夫人, 温彻斯特伯爵夫人 50
- Degas, Edgar, *Woman Bathing in a Shallow Tub*
德加, 埃德加, 《浅浴盆中沐浴的女子》262—263
- Delacroix, Eugene, *Ovid Among the Scythians*
德拉克洛瓦, 欧仁, 《西徐亚人中的奥维德》
222—223
- d'Este, Leonello 埃斯特, 莱奥内洛 68
- Dine, Jim, *Red Dancer on the Western Shore* 丹因, 吉姆, 《西海岸边的红色舞者》338—339
- Dix, Otto, *Skat Players* 迪克斯, 奥托, 《玩斯卡特牌的人》302—303
- Donatello 多纳太罗 80, 86
The Banquet of Herod 《希律王的盛宴》60—61, 64
- Duchamp, Marcel, *The Bride stripped Bare by her Bachelors, even (The Large Glass)* 杜尚, 马塞尔, 《甚至, 新娘被光棍们剥光了衣服》(《大玻璃》) 298—299
- Dürer, Albrecht 丢勒, 阿尔布雷赫特 154, 162
Self-portrait 6 《自画像》6, 158—159
- Durrow, Book of 《杜若经》28, 30
- Dyck, Anthony van 戴克, 安东尼·范 155
Portrait of Maria Louisa de Tassis 《玛利亚·路易莎·德·塔西斯肖像》180—181
- E**
- Eakins, Thomas, *The Champion Single Sculls* 伊肯斯, 托马斯, 《单桨划艇冠军》248—249
- Early Christian art 基督教早期艺术 13, 22—23
- Early Renaissance 文艺复兴早期 58—89
landscape painting, Konrad Witz 风景画, 康拉德·维茨 70—71
- eighteenth century 18 世纪 186—217
- El Greco see Greco, El 埃尔·葛雷柯, 参见葛雷柯, 埃尔
- Elizabeth of Austria 奥地利的伊丽莎白 340
- Ensor, James, *The Entry of Christ into Brussels*
恩索, 詹姆斯, 《基督降临布鲁塞尔》268—269
- Evangelist symbols 福音传道士象征 28, 30, 42—43, 48
- Expressionists 表现主义者 286
- Eyck, Jan van 艾克, 扬·凡, 59, 82
The Virgin and Child with Chancellor Rolin 《罗林大臣的圣母像》66—67
- F**
- Fabiano, Gentile da, *Adoration of the Magi* 法布里亚诺, 秦梯利·达, 《三王朝圣》64
- 'field of vision' “视觉领域” 254
- fifteenth century 15 世纪 58—89
- Fitzroy, Lady Charlotte 菲茨罗伊, 夏洛特小姐 150—151
- Floris, Frans 弗洛里, 弗朗斯, 154
- Fall of the Rebel Angels* 《叛逆天使之覆灭》170—171
- Fouquet, Jean, *The Melun Diptych* 富凯, 让, 《默伦折叠双联画》74—75
- Fra Bartolommeo see Bartolommeo, Fra 弗拉·巴

- 托洛米奥 参见 巴托洛米奥, 弗拉
Fragonard, Jean-Honore, *The Meeting (or Storming the Citadel) from The Progress of Love* 弗拉戈纳尔, 让, 《幽会》, (也称《突袭城堡》) 选自《爱情历程》 212—213
fresco 湿壁画 18, 36—37, 336
Friedrich, Caspar David, *The Cross in the Mountains* 弗里德里希, 卡斯帕尔·大卫, 《山上的十字架》 334—335

G

- Gauguin, Paul 高更, 保罗
Rupe Rupe 《鲁佩 鲁佩》 274—275
Soyez amoureuses et vous serez heureuses 《坠入爱河你将会快乐》 251
Gemma Augustea cameo 奥古斯都之宝浮雕 16
Gentileschi, Artemisia, *Self-portrait as the Allegory of Painting* 津迪勒奇, 阿耳忒弥斯 《自画像寓意画》 132—133
geometric order, Piero della Francesca 几何秩序, 皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡 78
Géricault, Theodore, *Portrait of a Woman suffering from Obsessive Envy* 席里柯, 西奥多, 《一位患有嫉妒强迫症的妇女的肖像》 230—231
Giorgione, *Concert Champetre* 乔尔乔涅, 《田园协奏曲》 100—101
Giotto 乔托 26
Mocking of Christ 《嘲弄基督》 58, 59
Girodet-Trioson, Anne-Louis, *Portrait of the Young Romainville Trioson* 吉罗代-特里奥松, 安-路易, 《小罗曼维尔·特里奥松》 228—229
Gonzaga, Lodovico, Marquis of Mantua 贡札加, 洛多维克, 曼图亚侯爵 59, 80
Gossaert, Jan 戈萨尔, 扬 154
St Luke Drawing the Virgin 《圣路加画圣母》 162—163
Gothic tradition, Riemenschneider, Tilman 哥特传统, 里门施奈德, 蒂尔曼 156
Goya y Lucientes, Francisco de, *The Third of May, 1808* 哥雅·卢西恩特斯, 弗朗西斯科·德, 《1808年5月3日》 246—247
Grabow alterpiece 格拉博祭坛画 56—57
Graeco-Roman art 希腊-罗马艺术 10—25
Graf, Urs, *Young Woman and Hanged Man* 格拉夫, 乌尔斯, 《年轻女子和吊死的男子》 166—167
Greco, El, *The Burial of the Count Orgaz* 葛雷柯·埃尔, 《欧盖兹伯爵的葬礼》 120—121
Grieffenklaus, Prince-Bishop Carl Philipp von 格瑞芬克劳, 采邑主教卡尔·菲利普·冯 198
Grünwald, Matthias, *St Anthony Abbot Assaulted by Demons* 格吕内瓦尔德, 马提亚, 《圣安东尼修道院长被魔鬼袭扰》 160—161

H

- High Baroque 巴洛克盛期 123
High Renaissance 文艺复兴盛期 90—121
Hockney, David, *California* 霍克尼, 大卫, 《加利福尼亚》 228—229
Hogarth, William, *Marriage à la Mode, IV The Countess's Morning Levee* 霍加斯, 威廉, 《时髦婚姻之四 伯爵夫人晨间招待会》 196—197
Holbein, Hans the Younger, *Portrait of Anne of Cleves* 霍尔拜因, 小汉斯, 《克利夫斯的安妮肖像》 168—169
Homer, Winslow, *The Life Line* 霍默, 温斯洛, 《生命线》 242—243
Honore, Maitre 奥诺雷大师 52—53
Hooch, Pieter de, *Woman and Child* 霍赫, 彼得·德, 《女人和孩子》 184—185
Hugo, Master 雨果大师 44

I

- Iconography 圣像学 10—11, 316
Impressionism 印象主义 262
Ingres, Jean-Auguste-Dominique, *The Odalisque with the Slave* 安格尔, 让-奥古斯特-多米

尼克,《宫女与奴隶》 220—221
 initials, decorated 首字母, 花饰 46—47
 istoria 故事画 90, 94
 Italy, Early Renaissance artists 意大利, 文艺复兴
 早期艺术家 60—61, 62—65, 68—69, 74, 78
 —81, 82—87

J

Johns, Jasper, *Target with Plaster Casts* 约翰斯,
 贾斯帕,《带有石膏模型的靶子》 320—321
 Jordaens, Jacob 约丹斯, 雅各布 155
As the Old Sang, the Young Pipe《老者歌唱,
 幼者吹笛》 148—149
The King Drinks《国王会饮》 148
 Julius II (Pope) 尤利乌斯二世(教皇) 94, 96
 Junius Bassus Sarcophagus 朱尼厄斯·巴瑟斯石棺
 22

K

Kahlo, Frida, *My Nurse and I (I Suckle)* 卡罗,
 弗丽达,《乳母与我,或称我吮奶》 310—311
 Kandinsky, Wassily, *Composition VI* 康定斯基,
 瓦西里,《构图六号》 7, 288—289
 Kiefer, Anselm, *Elisabeth von Österreich* 基弗,
 安塞姆,《奥地利的伊丽莎白》 340—341
 Kirchner, Ernst Ludwig, *Five Women on the
 Street* 凯尔希纳,恩斯特,路德维希,《街头五
 女郎》 286—287
 Klein, Yves, *Hiroshima* 克莱因,伊夫,《广岛》
 322—323
 Klimt, Gustav, *The Beethoven Frieze* 克里姆特,
 居斯塔夫,《贝多芬饰带》 276—277
 Kneller, Godfrey, *King William III on
 Horseback* 内勒,戈弗雷,《马背上的威廉三世》
 152—153
 Kooning, Willem de, *Suburb in Havana* 库宁,
 威廉·德,《哈瓦那郊外》 318—319
 Kreuzkirche, Dresden 克鲁兹教堂,德雷斯頓 202
 —203

L

Lambeth Apocalypse《朗伯斯启示录》 50—51
 Lely, Peter, *Portrait of Lady Charlotte Fitzroy
 with her Indian Page* 雷利,彼得,《夏洛特·
 菲茨罗伊小姐和印度侍童画像》 150—151
 Leonardo da Vinci 莱昂纳多·达·芬奇 86
The Virgin of the Rocks《岩间圣母》 92—
 93
 Lotto, Lorenzo, *Portrait of Andrea Odoni* 洛托,
 洛伦佐,《安德烈亚·奥多尼画像》 106—107
 Louis XIV, King of France 路易十四,法国国王
 188—189
 Louis XV, King of France 路易十五,法国国王
 212
 Ludovisi Sarcophagus 洛多维斯石棺 21
 Luttrell Psalter《鲁特瑞尔诗篇》 54—55

M

Maitre Honore 奥诺雷大师 52—53
 Malevich, Kasimir, *Black Square* 马列维奇,卡西
 米尔《黑色方块》 292—293
 Mander, Karel van 曼德,卡雷尔·凡 170, 178
 Manet, Edouard 马奈,爱德华
Dejeuner sur l'herbe《草地上的午餐》 252—
 253
The Bar at the Folies Bergere《弗利·贝热
 尔的酒吧》 256—257
 Mannerism 风格主义 90, 121
 Bronzino 布龙齐诺 114
 Parmigianino 帕米贾尼诺 112
 Sarto, Andrea del 萨托,安德烈亚·德尔 108
 Mantegna, Andrea, *Camera Picta* 曼特尼亚,安德
 烈亚,《壁画堂》 59, 80—81
 Marat, Jean Paul 马拉,让·保罗 216—217
 Martin, Agnes, *Untitled No.2* 马丁·艾格尼丝《无
 题2号》 314
 Masaccio, *St Peter Baptizing the Neophytes* 马萨
 乔,《圣彼得为新教徒施洗礼》 58, 62—63
 Master Bertram 伯特伦大师 56—57
 Master of the Entangled Figures 描绘纠缠形象的

大师 46

Master Hugo 雨果大师 44

Matisse, Henri, *Piano Lesson* 马蒂斯, 亨利, 《钢琴课》 294—295

Matter Painting 物质绘画 324

Medici, Lorenzo de' 美第奇, 洛伦佐·德 86

Menzel, Adolf, *Living Room with the Artist's Sister* 门采尔, 阿道夫 《有画家妹妹的起居室》 236—237

Messina, Antonello da, *St Jerome in his Study* 墨西拿, 安托内洛·达 《书房中的圣哲罗姆》 82—83

Meurent, Victorine 默兰, 维多利亚 252

Michelangelo Buonarroti 米开朗基罗·波纳罗蒂 90, 91

Sistine Ceiling 《西斯廷天顶画》 96—97

Middle Ages 中世纪 26—57

Millet, Jean-Francois, *Man Grafting a Tree* 米勒, 让-弗朗索瓦, 《嫁接树木的农夫》 226—227

Miro, Joan, *The Birth of the World* 米罗, 胡安, 《世界的诞生》 304—305

modern art (1860—1910) 现代艺术 (1860—1910) 250

Moissac Abbey Church, south porch tympanum 莫瓦塞克修道院, 南门廊门楣 42

Mondrian, Piet, *Pier and Ocean* 蒙德里安, 皮特, 《防波堤与海洋》 290—291

Monet, Claude 莫奈, 克劳德

La Grenouillere 《蛙塘》 250

Waterlilies 《睡莲》 280—281

Monroe, Marilyn 梦露, 玛丽莲 326

Morisot, Berthe, *Young Woman in a Garden* 摩里索, 贝尔特, 《花园中的年轻女子》 251

Munch, Edvard, *Ashes* 蒙克, 爱德华, 《灰烬》 270—271

museums and galleries 博物馆与画廊 346—348

N

Narrative painting (*istoria*) 叙事画 (即故事画) 90, 94

naturalism 自然主义 226

Neo-Impressionism 新印象主义 264

Neoclassicism 新古典主义 122

nineteenth century (1800—1850) 19 世纪 (1800—1850) 218

Northern Europe 北部欧洲 154—155

O

Ottoman dynasty 奥斯曼王朝 32, 40, 44

P

Pacher, Michael, *The Four Church Fathers* 帕赫, 迈克尔, 《四教父》 88—89

Paolo Veronese, *The Family of Darius before Alexander* 保罗·韦罗内塞, 《臣服于亚历山大的大流士家人》 118—119

Parmigianino 帕米贾尼诺 91

The Virgin and Child with Angels 《圣母、圣婴与天使》 112—113

Pei, I. M. 贝聿铭 348

perspective 透视 60—61, 90

Philip the Good, Duke of Burgundy “善良的腓力”, 勃艮第公爵 66, 72

photography 摄影 256, 262, 306

Picasso, Pablo *Guernica* 毕加索, 巴勃罗 《格尔尼卡》 283

Les Demoiselles d' Avignon 《阿维农少女》 284—285

Piero della Francesca, *The Resurrection* 皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡, 《基督复活》 59, 78—79

Pisanello, *Princess of the d' Este Family* 皮萨内洛, 《埃斯特王族的公主像》 68—69

Pius VII, Pope 庇护七世, 教皇 218

Polke, Sigmar, *Liebepaar II* 波尔克, 西格玛, 《情人 II》 332—333

Pollaiuolo, Antonio, *Battle of the Nude Men* 波拉约洛, 安东尼奥, 《裸男之战》 59

Pollock, Jackson, *Lavendar Mist* 波洛克, 杰克逊, 《薰衣草雾》 315

Pompadour, Madame de 蓬巴杜夫人 200—201

Pompeian painting 庞贝绘画 19—20
 Pop art 波普艺术 326, 334, 348
 Poussin, Nicolas, *Spring (Adam and Eve in Paradise)* 普桑, 尼古拉斯, 《春天(天堂里的亚当和夏娃)》 146—147
 printmaking 版画制作 338

R

Ramsey Psalter 《拉姆齐诗篇》 34
 Raphael 拉斐尔 90, 91, 98, 123
Disputa 《圣礼之争》 94—95
 Rego, Paula, *Grooming* 瑞格, 波拉, 《装扮》 342—343
 Reichenau, *Gospel Book of Otto III* 赖兴瑙, 《奥托三世福音书》 32
 Rembrandt van Rijn, *The Jewish Bride* 伦勃朗·凡·赖恩, 《犹太新娘》 182—183
 Renaissance 文艺复兴 26
 Early Renaissance 文艺复兴早期 58—89
 High Renaissance 文艺复兴盛期 90—121
 Reni, Guido 雷尼, 圭多
 Jupiter and Europa 《朱庇特和欧罗巴》 134—135
 Lot and his Daughters 《洛特和他的女儿们》 134
 Massacre of the Innocents 《屠杀无辜者》 134
 Renoir, Pierre-Auguste, *Ball at the Moulin de la Galette* 雷诺阿, 皮埃尔·奥古斯特, 《煎饼磨坊的舞会》 254—255
 Reynolds, Sir Joshua, *Mrs Abington as 'Miss Prue'* 雷诺兹, 约书亚爵士, 《饰演普鲁小姐的阿宾顿夫人》 210—211
 Riemenschneider, Tilman, *St Barbara* 里门施奈德, 蒂尔曼, 《圣芭芭拉》 156—157
 Rigaud, Hyacinthe, *Louis XIV in his Coronation Robes* 里戈, 亚森特, 《身着加冕袍的路易十四》 188—189
 Rolin, Nicholas, Chancellor to Philip the Good 罗林, 尼古拉斯, 善良的腓力朝中大臣 66—67, 72, 74

Roman Empire 罗马帝国 10—12, 16, 26, 30, 32
 Romanesque Giant Bibles 大型罗马风格《圣经》 44—45, 46—47
 Romantic school 浪漫派 222, 234
 Rossano Gospels 《罗塞诺福音书》 24
 Rousseau, Jean Jacques, *Emile* 卢梭, 让-雅克, 《爱弥儿》 228
 Rousseau, Theodore, *The Village at Becquigny* 卢梭, 西奥多, 《村庄》 219
 Rubens, Peter Paul 鲁本斯, 彼得·保罗 155
The Countess of Arundel and Her Train 《奥瑞多伯爵夫人及其随从》 130—131
The Horrors of War 《战争的恐怖》 174—175
 Rude, Francois, *Napoleon Awakening to Immortality* 吕德, 弗朗索瓦, 《拿破仑在不朽中醒来》 219

S

St Bernard of Clairvaux 克莱尔沃的圣贝尔纳 46
 St Gregory of Nyssa 尼撒的圣格雷戈里 23—24
 St Ursula, legend of 圣厄休拉的传说 126
 Saint-Omer cross 圣奥美尔十字架 48—49
 San Vitale, Ravenna 圣维托, 拉文纳 24—25
 Sansovino, Jacopo 佩萨罗, 雅各布 90
 Sant' Angelo in Formis 福米斯的圣安杰洛修道院 36—37
 Sargent, John Singer, *The Daughters of Edward D. Boit* 萨金特, 约翰·辛格, 《爱德华·德·博伊特家的女儿们》 258—259
 Sarto, Andrea del, *Portrait of a Woman with a Volume of Petrarch* 萨托, 安德烈亚·德尔, 《持彼得拉克书卷的女子画像》 108—109
 Schinkel, Karl Friedrich 申克尔, 卡尔·弗里德里希 218
 Schongauer, Martin, *Death of the Virgin* 施恩告尔, 马丁, 《圣母之死》 58
 Schwitters, Kurt, *Mz 169. Formen in Raum (Forms in Space)* 施维特斯·科特, 《梅尔茨 169 号: 空间的形式》 300—301
 Sebastiano del Piombo, *The Raising of Lazarus*

塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮翁波,《拉撒路复活》
104—105

Segers, Hercules, *The Tomb of the Horatii and Curatii* 塞赫尔斯,赫丘利,《霍拉提与库里亚提之墓》176—177

Self, Colin, *Public Shelter 110* 塞尔夫,科林,《公共避难所 110》330—331

Seurat, Georges, *The Models* 修拉,乔治,《模特儿》264—265

seventeenth century 17 世纪

1500—1700 (Northern Europe) 1500—1700 (北部欧洲) 154—185

1600—1700 (The Baroque) 1600—1700 (巴洛克时期) 122—153

Severini, Gino, *Blue Dancer* 塞弗里尼,吉诺,《蓝色舞者》282

Sickert, Walter Richard, *The Plaza Tiller Girls* 西克尔特,沃尔特·理查德,《广场蒂勒女孩的舞蹈》306—307

Sistine Ceiling《西斯廷天顶画》96—97

sixteenth century 16 世纪

1500—1600 (High Renaissance and Mannerism) 1500—1600 (文艺复兴盛期和风格主义) 90—121

1500—1700 (Northern Europe) 1500—1700 (北部欧洲) 154—185

Solange, Marthe 苏朗诗,玛莎 308—309

Somme le Roi《君王大全》52—53

Strozzi Chapel, *The Deposition of Christ from the Cross* 史特罗奇礼拜堂,《从十字架上抬下基督》64

Stubbs, George, *Horse Attacked by a Lion* 斯塔布斯,乔治,《受狮子袭击的马》208—209

Suprematism 至上主义 292

Surrealism 超现实主义 304

T

Tanner, Henry O. 泰纳,亨利·奥 251

Tapies, Antoni, *Matter in the Form of a Foot* 达比埃斯·安东尼,《以脚为形的物质》324—

325

Tassis, Maria Louisa de 塔西斯,玛利亚·路易莎·德 180—181

Tetschen Altarpiece 台岑祭坛画 234—235

Theodosius I 狄奥多西斯一世 14, 20

Thys, Pieter, *Daedalus and Icarus* 塞伊斯,彼得,《狄德勒斯和伊卡洛斯》142—143

Tiepolo, Giambattista, *The Marriage of Friedrich Barbarossa* (detail) 提埃波罗,詹巴蒂斯塔,《弗雷德里希·巴巴罗萨的婚礼》(局部) 198—199

Tintoretto, *The Crucifixion* 丁托列托,《基督受难》116—117

Titian 提香 120

Madonna with Members of the Pesaro Family《圣母玛利亚和佩萨罗家族》102—103

Trajan's Column 图拉真石柱 13, 14

Trioson, Romainville 特里奥松,罗曼维尔 228—229

Turner, Joseph Mallord William, *Ulysses Deriding Polyphemus* 特纳,约瑟夫·玛罗德·威廉,《尤利西斯嘲弄波吕斐摩斯》244—245

twentieth century 20 世纪

early 早期 282—313

late 晚期 314—345

U

Urban VIII (Pope 1623—1644) 乌尔班八世(教皇 1623—1644) 136, 140, 144, 146

V

Van der Ast, Balthasar, *Still Life with Flowers and Shells* 凡·德尔·阿斯特,巴尔塔萨,《带有鲜花和贝壳的静物》178—179

van Dyck, Anthony see Dyck, Anthony van 范戴克,安东尼,参见戴克,安东尼·范

van Eyck, Jan, *The Virgin and Child with Chancellor Rolin* 凡·艾克,扬,《罗林大臣的圣母像》6

van Gogh, Vincent, *The Night Café* 凡·高,文

- 森特,《夜晚咖啡馆》 266—267
- Vein Mander, Karel see Mander, Karel van 范·曼德, 卡雷尔 参见 曼德, 卡雷尔·范
- Velazquez, Diego, *The Water Seller* 委拉斯凯兹, 迭戈,《买水人》 122, 128—129
- Vuillard, Edouard, *Large Interior with Six Figures* 维亚尔, 爱德华,《大室内的六人像》 272—273
- W**
- Warhol, Andy 沃霍尔, 安迪 348 *Red Disaster*《红色灾难》 326—327
- Watteau, Antoine, *Embarkation to (or from) the Island of Cythera* 华托, 安托万,《舟发基西拉岛》 190—191
- Weyden, Rogier van der, *The Braque Tryptich* 韦登, 罗希尔·凡·德,《布拉克三联画》 72—73, 74
- Whiteread, Rachel, *House* 怀特莱德, 雷切尔,《房子》 344—345
- Wilson, Richard, *Cader Idris, Llyn-y-Cau* 威尔逊, 理查德,《卡德伊德里斯山, 林伊考湖》 204—205
- Winchester Bible《温彻斯特圣经》 46
- Witz, Konrad, *The Miraculous Draught of Fishes* 维茨, 康拉德,《捕鱼神迹》 70—71
- Wright, Joseph of Derby, *An Experiment with a Bird in an Air Pump* 莱特, 德比的约瑟夫,《气泵里的鸟实验》 206—207
- Würzburg, Prince-Bishop Carl Phillipp von Griefenklau 维尔茨堡, 采邑主教卡尔·菲利普·冯·瑞芬克劳 198
- Z**
- Zoffany, Johann, *Charles Townley's Library* 佐法尼, 约翰,《查理·汤利的书斋》 10

参考文献

Graeco-Roman and Early Christian Art

- Bianchi Bandinelli, R, *Rome: The Late Empire, AD 200—400*, Thames and Hudson, 1971
- Boardman, J (ed.), *The Oxford History of Classical Art*, Oxford University Press, 1993
- Brown, P, *The World of Late Antiquity*, Thames and Hudson, 1971
- Cameron, A, *The Later Roman Empire (AD 284 — 430)*, Fontana, 1993
- Cameron, A, *The Mediterranean World in Late Antiquity: AD 395—600*, Routledge, 1993
- Cormack, R, *Byzantine Art*, Oxford University Press, 2000
- Eisner, J, *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire AD 100—450*, Oxford University Press, 1998
- Koch, G, *Early Christian Art and Architecture: An Introduction*, SCM Press, 1996
- Lowden, J, *Early Christian and Byzantine Art*, Phaidon, 1997
- Mathews, T, *The Art of Byzantium*, Everyman Art Library/Weidenfeld and Nicolson, 1998
- Veyne, P (ed.), *A History of Private Life: From Pagan Rome to Byzantium*, Harvard University Press, 1987
- Waywell, G, 'Art' in Jenkins, R (ed.) *The Legacy of Rome: A New Appraisal*, Oxford University Press, 1992, pp295—328

The Middle Ages

- Alexander, J and Binski, P (eds), *The Age of Chivalry, Art in Plantagenet England 1200—1400*, exhibition catalogue, Royal Academy of Arts, London, 1987
- De Hamel, Christopher, *A History of Illuminated Manuscripts*, 2nd ed., 1994
- Demus, Otto, *Byzantine Art and the West*, 1970
- Dodwell, CR, *The Pictorial Arts of the West 800 — 1200*, Yale University Press, 1993
- Henderson, George, *From Durrow to Kells: The Insular Gospel Books 650 — 800*, 1987
- Martindale, Andrew, *Gothic Art*, Thames and Hudson, 1967
- Petzold, Andreas, *Romanesque Art*, Everyman Art Library/

Weidenfeld and Nicolson, 1995

The Early Renaissance

- Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, 1972
- Campbell, L, *Renaissance Portraits*, Yale University Press, 1990
- Dunkerton, J, Foister, S, Gordon, D and Penny, N, *Giotto to Dürer: Early Renaissance Painting in the National Gallery*, The National Gallery/Yale University Press, 1991
- Harbison, C, *The Art of the Northern Renaissance*, Everyman Art Library/Weidenfeld and Nicolson, 1995
- Hills, P, *The Light of Early Italian Painting*, Yale University Press, 1987
- Hollingsworth, M, *Patronage in Renaissance Italy*, John Murray, 1994
- Paoletti, JT and Radke, GM, *Art in Renaissance Italy*, Laurence King, 1997

The High Renaissance and Mannerism

- Ekserdjian, D, *Correggio*, Yale University Press, 1997
- Freedberg, SJ, *Painting in Italy 1500—1600*, Yale University Press, 3rd ed. 1993
- Jones, R and Penny, N, *Raphael*, Yale University Press, 1983
- Martineau, J and Hope, C (eds), *The Genius of the Renaissance 1500—1600*, exhibition catalogue, Royal Academy of Arts, London/Weidenfeld and Nicolson, 1983
- Murray, L, *Michelangelo: His Life, Works and Times*, Thames and Hudson, 1984
- Rosand, D, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese and Tintoretto*, Yale University Press, 1982
- Shearman, J, *Mannerism*, Penguin Books, 1967

The Baroque

- Avery, Charles, *Bernini: Genius of the Baroque*, Little, Brown, 1997
- Blunt, Anthony, *Nicolas Poussin*, Bollingen Foundation,

1967

Boucher, Bruce, *Italian Baroque Sculpture*, Thames and Hudson, 1998

Hibbard, Howard, *Caravaggio*, Harper and Row, 1983

Martin, John Rupert, *Baroque*, Allen Lane, 1977

Millar, Sir Oliver, *Sir Peter ely 1618—1680*, exhibition catalogue, National Portrait Gallery, London, 1977

Russell, H Diane, *Claude Lorrain 1600—1682*, exhibition catalogue, National Gallery of Art, Washington DC, 1982

Scott, John Beldon, *Images of Nepotism: The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton University Press, 1991

Stewart, J Douglas, *Sir Godfrey Kneller and English Baroque Portrait*, Clarendon Press, 1983

Stewart, J Douglas, 'A Militant, Stoic Monument: The Wren-Cibber Gibbons Charles I Mausoleum Project: Its Authors, Meaning and Influence' in Marshall, W Gerald (ed.), *The Restoration Mind*, University of Delaware Press, 1997, pp21—64

Northern Europe

Baxandall, Michael, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale University Press, 1982

Campbell Hutchison, Jane, *Albrecht Dürer: A Biography*, Princeton University Press, 1990

Haak, Bob, *The Golden Age*, Stewart, Tabori and Chang, 1996

Lohse Belkin, Kristin, *Rubens*, Phaidon, 1998

Stechow, Wolfgang, *Pieter Bruegel the Elder*, Abrams, 1990

Taylor, Paul, *Dutch Flower Painting 1600—1720*, Yale University Press, 1995

van de Wetering, Ernst, *Rembrandt: The Painter at Work*, Amsterdam University Press, 1997

Vlieghe, Hans, *Flemish Art and Architecture, 1585—1700*, Yale University Press, 1998

von der Osten, Gert and Vey, Horst, *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands 1500—1600*, Yale University Press, 1992

Wood, Christopher S, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Reaktion Books, 1993

The 18th Century

Brookner, Anita, *Jacques-Louis David*, Harper and Row,

1980

Conisbee, Phillip, *Chardin*, Phaidon, 1986

Egerton, Judy, *Wright of Derby*, exhibition catalogue, Tate Gallery, London, 1990

Grasselli, Margaret Morgan and Rosenberg, Pierre with Parmantier, Nicole, *Watteau 1684—1721*, exhibition catalogue, National Gallery of Art, Washington DC, 1984

Levey, Michael, *Rococo to Revolution*, Thames and Hudson, 1977

Levey, Michael, *Painting in Eighteenth-Century Venice*, Phaidon, 1980

Levey, Michael, *Giambattista Tiepolo, his Life and Art*, Yale University Press, 1986

Levey, Michael, *Painting and Sculpture in France, 1700—1789*, Pelican History of Art, Yale University Press, 1993

Links, JG, *Canaletto*, Phaidon, 1994

O'Neill, John P, (Ed. in Chief), Aspinwall, Margaret (ed.), with Leonard, Zachary R, Lucke, Ann and Wagner, Jean, *Francois Boucher*, exhibition catalogue, Metropolitan Museum of Art, New York, 1987

Paulson, Ronald, *Hogarth, his Life, Art and Times*, Yale University Press, 1974

Prown, Jules D, *John Singleton Copley*, Harvard University Press, 1966

Penny, N (ed.), *Sir Joshua Reynolds*, exhibition catalogue, Royal Academy of Arts, London, 1986

Solkin, David H, *Richard Wilson: The Landscape of Reaction*, Tate Gallery Publications, 1982

Taylor, Basil, *Stubbs*, Phaidon Press, 1971

The Early 19th Century

Clark, TJ, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848—1851*, Thames and Hudson, 1973

Clark, TJ, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, 1973

Eitner, Lorenze EA, *Géricault, his Life and Work*, Orbis Publishing, 1982 Rosenberg, P, Rosenblum, R and Schnapper, A, *French Painting, 1774—1830: The Age of Revolution*, exhibition catalogue, Institute of Arts, Detroit and Metropolitan Museum of Art, New York, 1976

Janson, HW and Rosenblum, Robert, *Art of the Nineteenth Century*, Abrams, 1894

Vaughan, William, *German Romantic Painting*, Yale University Press, 1980

Modern Art

- Brettell, Richard R, *Modern Art, 1851—1929: Capitalism and Representation*, Oxford University Press, 1999
- Clark, J, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Thames and Hudson, 1985
- Eisenman, Stephen, et al, *Nineteenth-Century Art*, Thames and Hudson, 1996
- Hamilton, George Heard, *Painting and Sculpture in Europe, 1880—1940*, Pelican History of Art, Yale University Press, 1997
- Herbert, Robert L, *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society*, Yale University Press, 1988
- Nochlin, Linda, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Harper and Row, 1989

The Early 20th Century

- Golding, John, *Cubism: A History and Analysis 1907—1914*, Faber and Faber, 1959, revised ed. 1988
- Goldwater, Robert, *Primitivism in Modern Art*, Vintage Books, 1967
- Hughes, Robert, *The Shock of the New*, BBC Books, 1980, revised ed. 1991
- Joachimedes, CM and Rosenthal, N (eds), *The Age of Modernism: Art in the Twentieth Century*, exhibition catalogue, Martin Gropius Bau, 1997

Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, MIT Press, 1985

Lloyd, Jill, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, Yale University Press, 1991

Schapiro, Meyer, *Modern Art, Nineteenth and Twentieth Centuries: Selected Papers*, George Braziller, 1979

The Late 20th Century

- Adams, Brooks et al, *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, exhibition catalogue, Royal Academy of Arts, London/Thames and Hudson, 1997
- Anfam, David, *Abstract Expressionism*, Thames and Hudson, 1990
- Archer, Michael, *Art Since 1960*, Thames and Hudson, 1997
- de Oliveira, Nathan, Oxley, Nicola and Petry, Michael, with texts by Michael Archer, *Installation Art*, Thames and Hudson, 1994
- Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, Phaidon, 1998
- Goldberg, RoseLee, *Performance: Live Art Since the 60s*, Thames and Hudson, 1998
- Livingstone, Marco, *Pop Art: A Continuing History*, Thames and Hudson, 1990
- Sandler, Irving, *American Art of the 1960s*, Harper and Row, 1988
- Seitz, William C, *Art in the Age of Aquarius 1955—1970*, Smithsonian Institution Press, 1992